DER JOHANNESMEISTER UND SEIN KREIS

(TEILDRUCK)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

PHILIPPS-UNIVERSITÄT ZU MARBURG

VORGELEGT VON

HARALD BUSCH

AUS GODESBERG|RH.

MARBURG 1931

Druck von HEITZ & Cie. G. m. b. H. Strassburg

Als Dissertation angenommen am 12. Februar 1930.

Berichterstatter: Professor Dr. CARL HORST.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juli 1930

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die vollständige und erweiterte Arbeit erscheint unter dem Titel „Meister Wolter und sein Kreis“ mit 16 Tafeln versehen als Heft 288 der «*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*» im Verlag J. H. Ed. Heitz, Strassburg.

Die Tafeln des Johannesaltars zu Hildesheim.

Die zum Ausgangspunkt der Arbeit genommenen Tafeln des Johannesaltares in Hildesheim haben mit Raphon nichts zu tun (Abb. 116). Mag sein, — ohne dass ich es glaube — dass ihr Maler Bilder Raphons gesehen hat. Aus ihnen angenommen hat er nichts.

Es geht nicht an, aus Zeit- und Stammesverwandtschaft, und aus der Benutzung gleicher grafischer Quellen persönliche Abhängigkeit zu konstruieren, wie es ähnlich oben schon einmal ausgedrückt wurde.

Ich werde also die Gemälde der Flügel Wolterscher Altäre behandeln und gleichzeitig das Aehnliche, das Verwandte und Zugehörige heranzuziehen haben, um so diese Stücke einzuordnen. Dabei wird sich nicht vermeiden lassen, manch andere Auffassung auszusprechen, als sie bisher laut geworden ist. Ich muss deshalb auf die bisherigen Anschauungen eingehen. Bei der Zusammenziehung der Werke zu Gruppen, die bestimmten Meistern zugewiesen wurden, kommt es mir erst einmal darauf an, eine gewisse Ordnung in das Material zu bringen; nicht darauf, nun — wie bei einer Behandlung etwa Dürers geboten wäre — das Eigene von der Mitarbeit der Gehilfen zu sondern. Ein solches Bemühen wäre für d i e s Kunstgut noch nicht an der Zeit, wird sich aber auch später kaum lohnen.

Was Fränkisches an den süd-niedersächsischen Malwerken der Zeit nach 1500 ist, (und dass es, und vor allem wie oben erwähnt bei Raphon, ist, darauf hat auch wieder Stuttmannn als letzter Bearbeiter dieses Malers mit Nachdruck hingewiesen) lässt hinreichend sich aus dem überragenden Einfluss Dürerscher Drucke und der von Dürer sowohl wie von den niedersächsischen Malern benutzten

Quelle der Schongauer-Stiche erklären. Aber auch Cranachsche Graphik hat mit beeinflusst. Natürlich setzt in dieser Provinzkunst eine Rückbildung ein. Dadurch hat man eher an Wolgemuth denken zu müssen geglaubt. (Vergl. oben Raphon.)

Diese letzte vorreformatorische hocherregte Zeit verlangt mehr nach Schnitzaltären mit aktuell erzählenden Flügelbildern, als nach ruhiger Repräsentation. Das niederländische Passionsrelief verdrängt die Darstellung still in sich versunkener Heiligen, der stummen Zeugen des Glaubens, mehr und mehr auch hier in Norddeutschland. Man will greifbare Natürlichkeit, realistisch sprechende Körperlichkeit und Erzählung. Doch wird in Hildesheim die hergebrachte äussere Form des Altares mit geradem Abschluss dadurch nicht beeinflusst.

So ist es klar, dass die Malerei arg zurückgeht bezw. nicht den Aufschwung mitmacht, den sie im wirtschaftlich mächtig zur Weltmachtstellung aufstrebenden Süddeutschland — und in gewisser Weise nach Lübeck — unter italienischem und niederländischem Einfluss (Schwaben!) nahm. Dieser ist hier nicht so zu spüren, wie in den grossen und reichen Welt-, Handels- und Wechselplätzen Süd- und Mitteldeutschlands. Auch wurden vom Stilverlauf jetzt Probleme in Angriff genommen, die dem Niedersachsen gar nicht so brennend waren, die für ihn viel weiter ab lagen, in denen er nicht so stark mitzusprechen hatte, zu deren Lösung nicht er prädestiniert war.

So sagt Pinder einmal [189]: «Es scheint, dass stetige Faktoren (hier Stammescharaktere gemeint) immer dann führend werden, wenn zeitliche (hier Generationsstile) sie brauchen. Im Grossen sind so die Nationen immer dann führend, wenn der (entsprechend erweiterte) gesamteuropäische «Augenblick» eine Forderung stellt, die gerade ihre Anlage besonders gut erfüllen kann.» Und das ist für Niedersachsen jetzt nicht der Fall.

Den Künstlern anderer Gebiete, vor allem Niederland und Italien, ist es sozusagen eine Wonne, Raum zu tiefen, Körperzeichnung zu präzisieren, die Figuren organisch in die Szenerie zu stellen. Aber auch am Rhein, in Franken, Schwaben und Bayern, in Tirol bequemt man sich eifrig, den gleichen Bestrebungen zu huldigen. Dagegen bleibt der Niedersachse darin ganz besonders unbeholfen, schwer-

---

189) Probl. d. Generation, S. 531.

fällig dem Neuen gegenüber, das von aussen kommt, also rückständig. Er scheint ganz anders disponiert zu sein. Eine hervorragende Stellung in der Kunst, zumal der Malerei, wird er nur dann einnehmen, wenn die Probleme der Zeit auf andere Fragen ausgehen. (In der Skulptur macht sich seine Beschränkung jetzt nicht so fühlend.)

So war in Niedersachsen die ottonische und romanische Kunst hervorragend, und auch n a c h der Zerstückelung und politischen Zerstörung durch Barbarossa gab es noch Meister Bertram, Konrad von Soest, die Lüneburger goldene Tafel und die Göttinger Altäre des frühen Jahrhunderts, (auch Meister Franke, soweit man ihn zu den Niederdeutschen zählen will) [190]: eben immer dann war Niedersachsen führend, wenn es auf starke Ausdruckswerte einer meist ornamental-dekorativen Flächengestaltung und auf Farbenempfinden ankam. Das spürt man auch stark bei Raphon. In seinem Farbgeschmack ist er gar nicht bäurisch, wie manchmal gesagt wird. Er könnte darin anderen, gewiss viel grösseren und heute allgemein bekannten Meistern seiner Zeit schon etwas abgeben, hätte sie belehren können, wenn man diesen Geschmack überhaupt lernen könnte (vergl. dagegen Dürer). In der neueren Zeit zeigt Rohlfs, oder Nolde z. B., meinetwegen sogar Schwitters das typisch Norddeutsche. Es geht aber auch nicht an, von Raphon als d e m Meister der Zeit in Niedersachsen zu sprechen, dem sich alle angeschlossen hätten. Tafeln, wie die Lübeckische Kunst sie hervorbringt — (eine Behandlung niedersächsischer Malerei wird in Kürze folgen) — oder aber auch die hier vorliegend zusammengestellte und für Hildesheim beanspruchte Gruppe von Malwerken zeigen, dass um 1500 noch eine Menge ganz anderer, ebenso selbständiger Meister in diesem für Raphon und seine Schulnachfolge allein beanspruchten Gebiet zu finden waren.

Raphon ist doch nur eine Sondererscheinung; und noch dazu, wie oben ausgeführt, bisher falsch beurteilt worden.

So hebt sich z. B. ein Meister als fest umreissbare Persönlichkeit deutlich von Raphon ab, den man früher mit

---

190) Vergl. Bella Martens, a. a. O.

jenem identifizierte[191]), später dann für einen seiner Schüler hielt[192]).

Das ist der Maler des Johannesaltares der Michaeliskirche in Hildesheim. (Der leichteren Verständigung wegen sei er im Folgenden «Johannesmeister» genannt). Die beiden noch am Altar selbst befestigten Rückseiten der innen mit Schnitzfiguren besetzten Flügel stellen links die Geburt, rechts die Heimsuchung dar. Diese Reihenfolge ist auffällig; bei der Restaurierung sind die Tafeln vielleicht verwechselt worden. Die Flügel sind 1,57 m hoch, 0,74 m breit. Zwei beidseitig bemalte, seiner Zeit zu «profanem Zweck» verwendete (s. Engelhardt) Flügel sind ins Römermus. gerettet worden; sie gehören dazu[193]). Es ist dargestellt die Verkündigung, Anbetung der Könige, und auf der Aussenseite Johannes Ev. auf Patmos, sowie Johannes Bapt. tauft Christus im Jordan.

Für den Johannes auf Patmos ist der Schongauerstich B. 55 als Vorlage aufzuzeigen. Der Heilige sitzt nach links gewendet in einer Küstenlandschaft. Er blickt vom Schreiben auf und zu dem Adler hin. Bei Schongauer schaut er auf die Erscheinung der Madonna in der Glorie, auf die ihn hier erst ein neu hinzukomponierter Engel aufmerksam macht, der hinter ihm stehend seine Schulter berührt und den Evangelisten auf die Himmelskönigin hinweist. Das ist gegenüber Schongauer sehr fein empfunden. Geschickt ist der Kopf des Heiligen durch den dunklen Mantel des Engels hinterfangen; ein Prinzip der Gestaltung, das übrigens Cranach gern anwendet.

Auffällig ist eine merkwürdige Landschaftsbildung. Die Berge kippen um wie brandende Seen. Grasbüschel wachsen in den Rillen, fast wie in vorromanischen Miniaturen. Die Bäume sind fiderartig wie eine Art von Palmen gebildet.

Die Taufe ist nach dem Schongauer-Stich B. 8. gearbeitet. Hinzugefügt ist die Landschaft; auch ist die Gruppe des anderen Formates wegen näher zusammengerückt. Der den Mantel haltende Engel ist etwas weiter herum in die Diagonalstellung gebracht.

Die Verkündigung richtet sich nach Schongauer B. 3. Wieder sind die Personen näher aneinander gedrängt. Der Raum ist völlig anders geworden. Aus dem Schemel rechts macht der Hildesheimer ein Betpult. Die Gestalten sind etwas gelängt, flüssiger als bei

---

191) Engelhardt, a. a. O., S. XII., Reimers, a. a. O., S. 36 ff. usw.

192) Heise, a. a. O., S. 78.

193) Ueber die Geschichte des Altares vergl. den I. Teil (Skulptur).

Schongauer und nicht mehr so zerknickt in den Scharnieren. Das Spruchband wird weiter ausgezogen und meldet sich lauter, dekorativer, mit vernehmlicher Aufschrift. Die Taube wird nach der des Taufbildes abgeändert; ebenso die Engelflügel wie dort nach links geklappt, das Gewand prächtiger geschmückt. Die schon bei Schongauer etwas verrenkt wirkende Kniehaltung des Engels wird hier durch die Längung der Figuren (durch das Format des Altarflügels bedingt!) noch unmöglicher. Auf dem Strahl, der von dem oben im Fenster sichtbar werdenden Gott-Vater aus zum Haupt der Jungfrau niederzündet, kommt mit dem geschulterten Kreuz der kleine Heiland herabgestürzt.

Weniger Anlehnung zeigt die Anbetung der Könige. Nur der Kniende, der hier einen kostbaren hermelingefütterten Brokatmantel erhalten hat, sein Hut, sowie der Mohr — seit Rogier v. d. Weyden beliebte Requisiten — scheinen den Stich B. 6 vorauszusetzen, während die Madonna ferner steht. Uebernommen sind auch die Fahnen im Hintergrund sowie eine Säule. Hinzugekommen ist der im Brei rührende Nährvater, die Landschaft und ein Spitzlattentorverschlag. Gemach und Landschaft stimmen mit dem Bild der Geburt völlig überein, nur dass hier ein etwas näherer Standpunkt gewählt ist.

An dem Altar selbst befindet sich noch jetzt die Geburt, die auf den Stich B. 5 zurückgeht. Madonna und Kind sind genau daher entwickelt, während die «Bühne» die gleiche wie bei der Anbetung und wohl eigen komponiert ist. Neu sind hier zwei kniend anbetende Engel, drei in Lüften schwebende mit Notenbändern, der Josef mit der Kerze und drei Hirten; zwei davon in der beliebten niederländischen Weise über die Brüstung hereinschauend.

Bleibt rechts noch die Heimsuchung, für die ich keine Vorlage finden konnte. In einer felsigen Landschaft begegnen sich die beiden gesegneten Frauen; sie geben einander die Hand; Elisabeth hebt fragend die Linke. Hinter ihr rechts eine Begleiterin. Die obere Partie der Maria scheint von der der Anbetung der Könige am selben Altar hergenommen zu sein; oder umgekehrt: Das beidemale gleiche Kopftuch wirkt so, als sei es irgendwo kopiert. Ich fand aber kein nahes Vergleichsstück eines anderen Meisters. Das der Geburtsmaria dagegen war bei Schongauer zu finden.

Man kann nicht anders sagen: Die Stücke machen zuerst nicht den Eindruck, als wären sie derart genau nach anderen Vorlagen geschaffen. Die Art, wie Landschaft und Figuren ineinander gearbeitet, wie diese Landschaft gebildet und auch die Personen in ihrer typischen Individualität gegeben sind, will garnicht an Vorbilder denken lassen.

So ist bisher auch noch niemand darauf gekommen [194]). Durch diese aber erst erklärt sich jetzt der so ausgesprochen zeichnerische, grafische Stil des Malers,

---

194) Nur Habicht gibt wiederholt Dürer als Vorlage an, was aber nicht stimmen will (a. a. O., S. 76, 79 und 82).

die Art der Faltengebung, die auffällig harte T-Falten bevorzugt, das übertriebene Konturieren, auch in den Bäumen z. B., das zuerst — aber vergeblich — an Dürers Drucke denken liess, bis ich auf Schongauer kam und — offen gesagt — überraschte, wie genau nach den Vorlagen gearbeitet war.

Die oben kurz charakterisierte Landschaft ist ein Spezifikum des Malers. Er hat sie jedesmal doch recht — um nicht zu sagen: ganz — selbständig geschaffen, ihr seine Note aufgedrückt.

An ihr und an den sehr westfälisch (Meister von Osnabrück, Duenwege) bis niederländisch (Geertgen) oder auch Lübisch (Notke) anmutenden Kopftypen, waren dann auch als von der gleichen Hand zwei Altarflügel im Hannoverschen Museum zu erkennen, die aus St. Paul in Hildesheim stammen. Die farbige Erscheinung jedoch war gänzlich anders als die des Johannesaltares; viel trockener gelbliches Braun und bläulich-grünstichiges Weiss sind bevorzugt. Sie rückt die Stücke von der Qualitätsstufe, die in Hildesheim erreicht schien, bedenklich herab. Dass dadurch erst zu bemerken war, wie die dortige tiefleuchtende Farbkraft, harmonisch und satt, erst durch das «Verdienst» des verantwortungslosen «Restaurators» den Wert des Bildes zu erhöhen sich mühte, wurde schon in der Einführung gesagt.

Merkmal dieses Meisters ist auch eine kindhafte, fast humorvoll komisch wirkende Art, das Bild durch kleine Engel und andere Lebewesen zu beleben. Auf dem Johannesaltar war zweimal Josef den Schongauer-Stichen hinzukomponiert, einmal dem Johannes der Engel beigegeben (und das nicht zum Nachteil der Komposition), und im übrigen häufig Engelputten angebracht, wie überhaupt immer Liebe und Sorgfalt auf die Einzelgestaltung verwandt war. Das ist Schongauer fremd.

Eine ähnlich kleinliche aber romantisch liebevolle Gesinnung jenseits der Alpen verrät das Geburtsbild des Amico Aspertini im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum z. B.

Sehr eng im Stil, z. B. den T-Falten sowie den Kopftypen, gehen die beiden Flügel der Verkündigung und der Geburt in Altena bei Landrat Thomée an diesen Meister heran. (Höhe 1,05; Breite 0,43) (Abb. 117).

Der Besitzer selbst brachte jene Stücke mit dem «westfälischen Meister von 1473» zusammen (mündl. Mitteilung), doch scheint der Altenaer Maler später zu liegen und die Parallele zu den Hildesheimer Flügeln enger zu sein. Die gleiche Art, die Locken zu z e i c h n e n, dieselben hochgewölbten Brauen, die kugelig vortretenden Augen, die runden, gutmütig dummen Gesichtchen, die eigenartig gebildete Unterlippe, das Knicken der Gelenke (Finger). Vor allem der Verkündigungsengel scheint zuerst von der selben Hand herkommen zu müssen wie die Köpfe von Hildesheim. Die laut redende Schrift dekorativer Spruchbänder, Bildung und Anordnung der Flügel; der Spitzlattenverschlag, die Durchsicht durch Oeffnungen in eine Landschaft, in der die Verkündigung spielt.

Diese Landschaft aber ist viel grossflächiger und -zügiger, nicht so zeichnerisch «romantisch». Auch der Raum ist kühler, glatter. Die Farbe vor allem, wenn auch hell, ist bunter, feuchter, leuchtender. So lässt sich vieles anführen, was anders ist. Gewiss, es ist auch alles gestrichener, nicht so kleinlich liebevoll knorpelig, wie am Johannesaltar (man vergl. z. B. die Hände); die Raumbesetzung ist weiter, lockerer. Aber man sehe doch einmal weniger auf das Trennende als auf das Verbindende.

Wenn auch Altena älter ist, ausserdem weniger zeichnerisch und auch nicht so «dynamisch», das soll heissen: einer formalkompositorischen Idee unterstellt, nicht so flüssig in der Bewegung, Biegung der Gestalten, — der Hildesheimer ist sogar fliessender als Schongauer selbst und steht den Schnitzwerken seines Altares näher, — so ist doch die Gesamthaltung und Typenbildung, ja selbst der Gewandstil so verwandt, dass man glauben könnte, es handele sich beim Johannesmeister um einen aus Westfalen nach Hildesheim gekommenen Maler. Denn nur mit dort und dem Niederrhein, z. B. auch den Duenwegges, wollen sich nahe Vergleiche ziehen lassen; so z. B. die Raumperspektive des Lukasbildes oder die Typik.

Bei Duenwege ist die Johannes-Mariagruppe unter dem Kreuz (Münster, Landesmuseum Nr. 61) sehr den Hildesheimer Schnitzgruppen verwandt, wie auch die Pferde bei dieser Darstellung. Schon der Lipporger Passionsmeister (Soest, Maria zur Höhe) zeigt eine sehr ähnliche Gruppe. Aeusserst nahe aber steht vor allem, auch in den Typen, der Kölner Bartholomäusmeister. Auch zum Kappenberger, der durchaus vergleichbare Züge hat, (siehe die zwei Zyklen im Landesmus. Münster) [195], zu Gert van Loon und auch zu einigen Stücken in Köln lassen sich Parallelen aufzeigen. (Der mutmassliche Meister von 1473 und einige andere Unbekannte: Wallr. Rich. Mus. Nr. 398, Heil. Sippe; Nr. 151, Anna Selbdritt mit einer Szene der Leidensgeschichte, die mir interessant, weil selten, zu sein scheint; Nr. 399, Kreuztragung; Nr. 173 Rück-

---

195) Leider sind keine Aufnahmen davon zu haben.

kehr aus Aegypten, die den Vergleich der Typen mit Geertgen noch besser aushält; Schnütgen-Mus. Nr. 206, Marter der Zehntausend; oder die Berliner Anbetung der Könige vom Meister des Aachener Triptychons, das auch einen ähnlichen Kopftypus zeigt. Uebrigens stammt auch auf diesem letzten Bilde, wie so oft, der König von Schongauer her, also von Rogier; ebenso auf einer Anbetung im Schnütgenmus. Nr. 185. Sehr gut vergleichen lassen sich auch die Malereien der Juppe-Altäre in der Elisabethkirche zu Marburg, deren Maler, von der Leyten, vermutlich (wie Juppe) vom Niederrhein stammt wie die Duenweges.

Die so vorschnell getroffene Annahme besteht jedoch nicht zu Recht! Man vergleiche einmal die Flügelbilder des 1482 geschaffenen Revaler Elisabethaltares vom Lübecker Bernt Notke! (Abb. 120).

Da wir in den Skulpturen des Meister Wolter lübische Ausbildung vermuten durften, wird auch dieser Johannesmeister eher von jenen Flügelbildern des Notke sich herleiten, als aus Rheinland-Westfalen. Besonders in seinem frühest bekannten Stück zu Halberstadt (s. u.) wird der Zusammenhang deutlich, auf den man nicht sogleich verfallen wollte. Raumgestaltung und Abfassung der Körper, deren Anordnung, wie endlich ihre Typen sind so als Vorstufe für den Johannesmeister anzusehen, dass man in ihm wohl einen Schüler jener Lübecker Werkstatt sehen darf.

Die anderen Werke des «Johannesmeisters».

Die spezielle Eigenschaft der Verlebendigung und Bereicherung bis ins einzelne Kleinste hinein, sowie die Vorliebe, nach süddeutscher Graphik zu kopieren, findet sich nun noch ausgesprochener bei des Meisters oben kurz erwähnten Flügeln aus St. Paul in Hildesheim [196]) (Abb. 43).

Habicht spricht von der Anlehnung an Dürers Kupferstiche (?!) und Holzschnitte (s. Anm. 15.).

Heise sagt über den Maler (er spricht von den Schülern Raphons!): «Ein Maler treibt die scharfe Konturierung — (Raphons) — auf ein unsinniges Höchstmass und gefällt sich noch dazu in immer krauseren Schnörkeln, sodass ein undurchdringliches Gespinnst entsteht, unter dem der Vorgang fast verschwindet. Auch die Falten werden noch schärfer linear gebildet und verleugnen jede sinngemässe Ordnung... Bemerkenswert ist, dass... die Anregungen für Einzelheiten und die Raumgestaltung aus Dürers Marienleben stammen. Aber was dadurch an Anschaulichkeit hätte gewonnen werden können, wird völlig aufgehoben durch die überwuchernde Linienspielerei. Neues wird aufgenommen, aber kleinlich vergewaltigt.» — Stuttmann ist der Ansicht: Die Altäre «...haben sich von Raphon schon ziemlich weit entfernt, kommen aber sicher beide von ihm her.» Er hält anscheinend den Johannesaltar und den aus dem Arneckenstift in Hildesheim (Abb. 121) für zusammengehörig, erwähnt aber nicht davon, dass der Altar aus St. Paul zu dem der Michaeliskirche gehört, was schon Habicht und Heise angaben.

O. Gerland [197]) bespricht ebenso wie schon Engelhardt die Ab-

---

196) Das corpus ist leider in der Franzosenzeit zerstört und verloren; die Flügel wurden versteigert, als man die Kirche profanierte.

197) a. a. O.

hängigkeit von Dürer, sieht aber nichts von der anderen Vorlage: Schongauers Marientod. Er meint sogar, dass auch für diese Szene Dürer als Vorlage angenommen werden müsse.

Merkwürdig ist, dass alle Erwähnungen wohl immer die Abhängigkeit des Malers von anderen feststellen und das, was schlechter geworden ist, niemals aber das Eigene, Neue anerkennen und würdigen, das er hinzubringt, was er anders macht. Letzten Endes kommt es aber doch gerade darauf an: W a s m a c h t so ein Maler aus der Vorlage? Was gefällt ihm? Wo unterstreicht er, was fällt weg? Und da ist hier — sollte man zubilligen, — so viel neu, dass man nicht so geringschätzig den naiven Meister abtun darf, wie es Heise tut.

Ein einfältiges Gemüt ist er; vielleicht humorvoll: w e n i g s t e n s wirkt er auf uns heute so; doch ich glaube, dass es auch ihm schon manchmal lustig in den Augen geblitzt hat. Seine Bilder gefielen dem niedersächsischen Volk um 1500 gewiss viel besser und sagten ihm mehr, als Dürers und Schongauers Stiche selbst, die er als Vorlagen ausnutzte und — in seinem Sinne v e r b e s s e r t e.

Denn, hätte er seine Fassung nicht als Verbesserung angesehen, so würde er sklavisch kopiert und in Farbe gesetzt haben, wie es der Meister des Marienaltares in Göttingen tut (s. u. den Exkurs). Er aber verarbeitet und gestaltet die Anregung. Auch auf den Paulskirchenflügeln, wo allerdings die Anlehnung stärker als auf dem Johannesaltar ist. Dürer steht dem Maler ja auch näher im Zeitgeschmack, ist renaissancemässiger, kommt auch in d i e s e n Vorlagen gerade dem Charakter des Hildesheimers schon entgegen, mehr als Schongauer; er braucht also nicht so v i e l «verbessert» zu werden.

Zwei einseitig bemalte Flügel sind auf ihrer Rückseite unbemalt und trugen hier früher Schnitzfiguren. Das Format ist wieder sehr hoch und schmal: 3,08 zu 1,13 m. Uebereinander befinden sich je zwei Szenen, die umrankt sind von einem Geäst mit stilisiertem Blattwerk. In ihm tummeln sich viele kleine Engel: und zwar so wird das Ornament ausgedeutet, dass unten je rechts und links aus knappen Wurzeln ein Stamm aufschiesst, dessen dorniges Gerank sich oben mit dem entsprechenden verschlingt. In der Mitte sind die beiden Darstellungen durch eine breite Zone getrennt, die von dem Rankwerk gebildet wird, dem zwei Querstäbe spalierartig nachhelfen. Dargestellt sind

Dürers heil. Familie in Aegypten, dann eine Um- und Neubearbeitung des gleichen Themas, das Pfingstwunder und endlich der Marientod. Die Ereignisse sind von links nach rechts über den anderen Flügel zu lesen.

Zuerst der Aufenthalt in Aegypten:

Die Szenerie ist genau die gleiche wie bei Dürer B. 190. Die Landschaft ist etwas mehr auseinandergezogen, also stärkere Aufsicht von einem höheren Blickpunkt aus gewählt. Aus dem Verschlag links sind Spitzlatten geworden; der Brunnen ist weiter nach rechts geschoben, da er sonst von dem hinaufversetzten Josef verdeckt wäre.

Aber da ist nun, was dem Künstler Freude macht: Aus den helfend zur Hand gehenden Engeln ist Legion geworden! Ueberall entdeckt man neue irgendwie beschäftigte kleine Wesen; Gebäude, Landschaft: alles wimmelt von ihnen.

Auch Ochs und Eselein sind untergebracht. Die Madonna, die dem Maler wichtiger als der Nährvater erscheint, nimmt den ganzen Platz vorn für sich in Anspruch. In der gleichen Tracht wie bei den Skulpturen spielt der Knabe auf einer kleinen Orgel, der ein Engelchen den Balg regt. Andere stimmen mit Instrumenten ein. Ein Teller mit Kirschen, der oft auf den Bildern dieses Meisters wiederkehrt, steht vor dem Kinde.

Der kleine Heiland ist schon älter geworden hier in Aegypten, sagt sich der Maler ganz richtig und lässt ihn nicht mehr — wie Dürer — in der Wiege liegen.

Geradezu belustigend ist es, das Bild in allen Einzelheiten zu studieren, w a s dort all getan wird! Mag die Komposition auch auseinandergerissen, der Josef dort hinten störend hingesetzt sein, der feste Widerhalt rechts, den Dürer in den Engeln gibt, fehlen: das Bild hat an Einzellebendigkeit und Sinnigkeit noch gewonnen. Dass es unübersichtlich geworden sei (Heise), kann man kaum sagen. Gewiss, nicht dieser Maler ist auf die entzückende Idee Dürers gekommen; sie ist nicht sein eigenes, schöpferisches Verdienst; und doch hat er sie weiter ausgesponnen, noch ausführlicher seinen schlichten Mitbürgern dem Schnitt nacherzählt. S i e bestimmt haben dies Bild viel schöner und köstlicher noch gefunden, als sie das Dürersche Blatt in seinen Vorzügen vor diesem «Plagiat» verstanden hätten.

Eine wahre Wonne war es dem Maler selbst, diese Szene zu arbeiten. Noch einmal nimmt er das gleiche Thema auf; sogar am selben Altare! Jetzt ist es die Architektur der Anbetung der Könige (Dürer B. 87), die er im Spiegel abzeichnet. Aber statt der Könige sind es wieder Engel, die sich um den kleinen Knaben und seine

Mutter bemühen. Hier ist er noch klein. Es wird sich also um den Stall in Betlehem handeln sollen. Es ist die Zeit vor dem Kindermord. Josef hackt sein Holz, dass es eine wahre Pracht ist. Die Engel besorgen den Garten, sammeln die Hölzer, füttern das Vieh, kochen im Haus, schütteln die Bettchen in der Wiege auf, musizieren und weihräuchern.

Und dann ist das Bild noch wichtig aus einem Grunde: in dem Vorraum hängt an der Wand über der Reisetasche des Josef die gleiche Feldflasche, die auf der Ecce-homo-Szene des Hildesheimer Passionsaltares und dem hannoverschen Relief 2195 vorkommt.

Nicht von Dürer, sondern von Schongauer abhängig ist das Bild des Marientodes (B. 33).

Merkwürdig, dass dies Gerland entgangen ist, der speziell die Abhängigkeit der Flügel von der Grafik behandelt und auch hier wieder Dürer vermutet!

Der Schongauerstich ist im Spiegel abgezeichnet. Wieder ist die Wand des Raumes aufgebrochen und gibt den Blick in die für den Meister so charakteristische Landschaft frei, in der der 12. Apostel gerade erst noch zum Tode der Mutter des Herrn berufen wird. Vor dem Fenster schwingen Engel die Rauchfässer, Gott schaut segnend aus seinen Wolken hervor. Einige Apostel Schongauers sind fortgelassen, neue dafür eingefügt. Vorn ein roh gezimmertes Tischchen, auf dem ein Teller mit Kirschen steht; ein anderer schon links neben dem Hostienbehältnis auf dem Fensterbrett. Gruppierung der Personen, Anordnung des Gewandfalles und einige neu komponierte oder anderswoher kopierte Figuren — Vorbilder waren nicht zu finden — zeigen das umgestaltende eigene Schaffen des Malers.

Das vierte Bild, für das allein kein Vorbild zu finden war, ist das Pfingstfest.

In einem achtwändigen Raum, der mit einem Gratgewölbe überdeckt ist, sitzt, von den Zwölfen umgeben, Maria. Gerad hinaus sowohl, wie auch nach rechts und nach links weitet sich durch breite Korbbogenportale der Raum dreimal in weitgewagte Durchsichten hinein, die — (wie das häufig bei den nicht recht verstandenen Perspektivversuchen zu beobachten ist) — alle einen eigenen Fluchtpunkt annehmen. Man möchte die zwei schwäbischen Flügel (Mariengeburt, Verkündigung, Heimsuchung und Tod) in Karlsruhe zum Vergleich heranziehen [198]) (Abb. 122.). Dort ist der Raum neben der Geburtsszene ähnlich. Auch die Malweise: z. B. das Durchscheinenlassen der Adern in der Haut ist verwandt. Doch ist der niederländische Einfluss dort deutlicher, näher.

---

[198]) Im Fenster der Mariengeburt 1489 datiert. Früher Schüchlin zugeschrieben. Der Altar stammt aus Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden.

Beim Hildesheimer blickt man links in eine Strasse mit Treppen- und Spitzgiebeln, Türmen und Ecktürmchen; man sieht einen um eine Ecke hervorkommenden Reiter und eine Gestalt mit Stock (vergl. Duenweges-Lukasbild, Körbeckes Pilatusszene [199]), beide in Münster). In der Durchsicht blickt man in noch weitere Räume hinein. Im Hauptraum gibt es ein Fenster; durch das wird Gottvater sichtbar. Von ihm aus schwebt auf einem Lichtstrahl die Taube über die Madonna. Rechts ist ein Raum mit einfachem Pflasterboden. Darin wird dargestellt, wie der auferstandene Christus seiner Mutter erscheint. Ueber den Aposteln im Hauptraum schweben zwei Engel mit Rauchfässern. Vorn ein Tisch mit Büchern. Ein Apostel liest gerade vor. Die anderen aber haben die Taube schon bemerkt und schauen verzückt und überrascht auf.

Auf allen Tafeln unseres Meisters fällt die Vorliebe für Brokatgewänder und kostbare Kleidung auf. Die Malweise ist durchaus trocken und spröde; Schatten werden zeichnerisch gestrichelt; ebenso Farbübergänge. In der Haut werden bläulich die Adern sichtbar. Wangenfarbe wird als Rot auf graugelblichem Inkarnat aufgesetzt; Schatten immer als rötliches Braun; ebenso die Lippen. Ein grünstichiges Blau, gelbliches Rot, manchmal ein Olivgrün, herrschen bei ockerfarbenem Hauptton vor. Brokat wird durch Braun-rot über Gold wiedergegeben. Die Landschaft wird in kühlem Blass-blau, etwas ins Graue hinein, gemalt. Erdfarbenes Ockerbraun wird zu hellem, gelblichem Grau gelichtet. Die Wände sind grau und kalt. Alle Farben sind trübe ins Grünliche gebrochen. Ab und zu trifft man ein blasses Zinnoberrot: (Der Mantel rechts beim Marientod, oder ebendort der Aermel links z. B., vorn hinter dem olivgrünen Vorhang), selten grössere gelbe Flecken. Die kleinen fliegenden Engel sind meist gelb mit roten Flügeln. Man findet keine Lasuren. Es wird viel mit Deckweiss gemischt. Ueberhaupt ist die Farbe sehr «weisslich».

Vergl. Pinder [200]) «...Das Kleinmeisterliche, Dekorativ-Klassizistische anstatt des Klassischen; und so oft die helle, weissliche, gebrochene, kranke Farbe statt der breitruhenden und gesund träumenden, die der vorigen Schicht gemäss war». (Ueber die manieristische Generation von 1500).

Manchmal begegnet bei den Männern ein auffallend dunkles Inkarnat, rotbraun; auch die Haare sind oft mit dieser braunroten Farbe gehöht und zeigen eine Lockerheit, von der bei unten folgenden Stücken noch öfter die Rede sein wird.

---

199) Abbildg. bei Heise.
200) Probl. d. Generation, S. 56.

Dem gleichen Meister gehört noch ein kleiner Schrein mit gemalten Flügeln im Braunschweiger Herz.-Ant.-Ulr.-Museum (Abb. 123). Das ganze Gebilde ist errichtet über einem stumpfwinkligen Dreieck als Grundriss; im Aufbau also den sogenannten Raphon-Altären aus Einbeck (Alexandris und Beatae Virginis) in Hannover, sowie einem am gleichen Ort in Braunschweig befindlichen Altar aus Klein Schöppenstedt (s. u.) verwandt (Abb. 124). Die Schnitzfigur des Schreines ist leider verloren. Der Kasten stammt aus dem Braunschweiger Kreuzkloster. Aussen trägt er die Verkündigung mit den Schriftbändern; beide Figuren stehen vor schlichtem Grund auf Fliesenboden. Die Innenseiten zeigen die beiden Marien der Sippe.

In linkem Flügel «Maria Cleophe» mit «Joseph justus, Jacop mynor, Tadeus, Simon». Rechts: «Maria Salome» mit «jacop mayor, Johannes eyvanghelis».

Farbcharakter sowie Typenbildung, Faltenzeichnung und Körperauffassung beweisen die Zugehörigkeit. Auffällig ist der immer wiederkehrende steife Knoten des Gürteltuches, der schon auf dem Johannesaltar und auch bei den Skulpturen Wolters wie auch bei Claus Berg auffiel. Die kleinen Apostelkinder tragen bereits alle ihr Attribut.

Dem selben Hildesheimer Johannesmeister gehört endlich noch ein leider masslos schlecht erhaltenes völlig gemaltes Altarwerk im Halberstädter Domkapitelsaal (Abb. 125). Man sollte das wie die übrigen Altäre dort sehr verwahrloste Stück in die Pflege eines Museums geben (s. o.).

Die zugehörige besser erhaltene Predella wird als Staffel des dortigen Raphonaltares benutzt und hat so zu Fehlschlüssen Anlass gegeben (s. o.).

Stuttmann erwähnt bei jenem Altar [201]: «Wir müssen gewärtig sein, auf einen grossen Schülerkreis — (Raphons) — zu stossen, denn auch die Staffel des Altares ist wieder von anderer Hand, die selbständig neben dem Meister und dem Maler der Flügel wirkte». Nun hängt aber kaum fünf Schritt entfernt dies Triptychon, das genau zu der Staffel des vermeintlichen Raphonschülers passt! Und beide Werke gehören eben der Hand dieses Hildesheimer Malers. Man hat von den vielen am gleichen Ort untergebrachten und alle mit «Nr. 403» bezeichneten (!) Predellen sich einfach die besterhaltene

---

[201]) a. a. O

ausgesucht, den Raphonaltar daraufzustellen. Nun hält Jeder beide Stücke für zusammengehörig.

Mir fiel nur sofort die Verwandtschaft dieser Predella mit dem Johannesaltar auf; später fand ich dann auch richtig den zugehörigen Altar, dessen Mittelstück ein Gemälde der Kreuzigung zeigt.

In den Flügeln sind gemalt: Goldene Pforte, Tempelgang Mariä, St. Georg im Oelkessel und sein Tod. Auf den Aussenseiten: links die Hl. Sippe; rechts Georgs Drachenkampf; letztere sind kaum noch kenntlich. Eine Reinigung und vor allem sorgfältige Fixierung der blasigen Stellen würde gewiss noch viel retten können; das Bild ist völlig bis zur Unkenntlichkeit eingeschmutzt und beginnt abzublättern.

Die Golgathaszene zeigt Christus zwischen den verrenkten Schächergestalten in der Achse des Bildes. Auffällig ist die eigenartig altertümliche, schematische Aktdarstellung; sie wirkt fast wie ein bewusstes Rückgreifen auf frühere Abfassungsart und dadurch kindlich, zierlich und etwas komisch. In dieser Gesinnung, — aber auch nur darin — ist dieser jüngere Maler etwa dem Meister des Frankfurter Minnegärtleins verwandt. Der Revaler Notkealtar steht im Hintergrund. Als Vergleich lässt sich gut der Kölner Bartholomäusmeister anführen. Altertümlich ist auch, dass bei den Heiligengeschichten auf den Flügeln kontinuierlich das Martyrium und der Hergang der Legende erzählt wird (s. u.).

Oben holen ein kleiner Engel und ein Teufelchen die zappelnden Verbrecherseelen. Links die Gruppe der Trauernden; weiter zurück der blinde Hauptmann, dem ein Knecht, ohne selbst hinzusehen, die Lanze führt. Dem Kreuz wendet er wie auf dem Nordstemmener Relief den Rücken zu, und ebenso wie dort ist der Daumen abduziert. Mitten vorn streiten die Würfelnden. Rechts der gläubige Hauptmann und andere Krieger.

Die Landschaft des Tritychons ist noch nicht die so typische des Johannes- und des Paulskirchenaltares. Nur oben links bereitet sich unauffällig einer der eigenartigen Felsen vor. Alles ist weiträumiger, glatter, weniger «romantisch» im Sinne der Donauschule, die ja neben den Schweizer Malern als der stärkste Ausdruck dieser Zeitgesinnung gelten kann.

Wäre nicht so vieles, was unbedingt auf die Hildesheimer Flügel verwiese, dort nämlich gesteigert ist, so würde man jene dem selben Maler kaum zutrauen. Es

muss eine gewisse Zeitspanne zwischen dem Halberstädter und den Hildesheim-Hannoverschen Werken liegen.

Zunächst noch die Flügelbilder des Halberstädter Triptychons: Begegnung an der Goldenen Pforte: Joachim und Anna begrüssen sich; links das Tor; dahinter die Landschaft mit der fortlaufend erzählten Berufung; rechts das Haus mit der Botschaft an Anna, von der man durch einen Blick in das Gemach erfährt.

Mariä Kirchgang: Links die Gruppe der Verwandten; nach rechts hinauf steigt die kleine Auserwählte dem Hohenpriester entgegen. Ein Schutzengel begleitet sie. Er schaut sich beruhigend zu den Eltern um.

Anzumerken ist die Liebe zu romanischen Bauformen. Das ist Renaissancegeschmack![202]) Nur das Kirchenportal zeigt einen Spitzbogen; diesen aber dafür typisch als in Eselsrückenform.

Marter des Georg: In viereckigem genietetem Kessel kniet der Heilige betend und mit weinerlicher Miene über dem Feuer. Sein Körper ist ebenso wie der Christusakt (s. o.) über der Hüfte stark eingezogen; die Rippen sind wie bei frühen Vesperbildern oder Kruzifixen sichtbar. Auch im Oeltrog flattert noch dekorativ das Lendentuch! Die Schergen giessen mit Schöpfkellen siedendes Oel über ihn. Zuschauer und zwei Feuerknechte. Im Hintergrunde der Landschaft wird der Heilige in einem Fass den Abhang hinabgerollt.

Die Enthauptung Georgs: Im Brokatmantel kniet links der Ritter. Hinter ihm schwingt schon der Henker das Schwert. Für diese Bewegungsstudie (die ich bei Raphon oben schon eingehender behandelte) habe ich leider das endgültige Vorbild noch nicht finden können. Zu denken ist an irgend ein grafisches Blatt. Rechts die Zuschauer. In der Landschaft hängt noch einmal Georg am Querbaum; er wird von Knechten mit Haken gemartert.

Auf diesen Stücken ist immer Goldgrund.

Die Flügelaussenseiten mit der Sippe und dem Drachenkampf — als Aussenseiten ohne Goldgrundierung — sind so mit Schmutzpatina überzogen, dass man nur mit Mühe erkennt[203]), wie um das Christuskind und die rechts und links sitzende Anna und Maria andere Heilige angeordnet sind. Fliesenboden.

Der Drachenritter nimmt den ganzen Raum für sich in Anspruch. Links Aja, rechts Landschaft mit Schloss und Eltern.

Am besten erhalten ist die Predella.

---

202) Vergl. die sicheren Werke Jan van Eycks, oder den Halepagenaltar in Buxtehude (um 1510).

203) Auf der Fotografie noch deutlicher als im Original!

Die ganze Breite wird eingenommen von einer ähnlich wie auf den Schöppenstedter Flügeln (s. u.) gebildeten Formsteinbrüstung mit Landschaft dahinter. Vor ihr stehen nebeneinander aufgereiht von links her: Sebastian am Baum, Rochus, Erasmus, Anna Selbdritt, Johannes Ev., Antonius, Georg, der auf den Drachen einschlägt, und Christophorus, dessen Baumstamm mit einer grünen kugeligen Blätterkrone gebildet ist; das Christkind trägt er auf der Schulter und ist in Schreitstellung.

Der «Sibyllenmeister».

I. Gruppe.

Dem Johannesmeister verwandt, nicht aber — wie es nämlich das Inventar [204]) behauptet — von seiner Hand, ist der an gleicher Stelle bewahrte und im Format dem Kreuzklosteraltärchen etwa gleiche Altar aus Klein-Schöppenstedt. Die Flügel tragen innen die Darstellung der hl. Katharina und der hl. Dorothea [205]), aussen die Verkündigung Mariä (Abb. 124). Das Format ist 0,75 zu 0,66 m.

Der weiss gekleidete Engel erscheint von links her der Gebenedeiten, die, nach rechts hin vor einem Betpult stehend, zurück auffährt und die Hände zum Gebet einander entgegen führt. Ueber ihr schwebt die Taube des Geistes. Vom Raum ist ausser einem marmorierten Fliesenboden und dem Pult nichts zu sehen. Desto reicher ist das Gewand gemalt. Der in sehr stoffgerechten Falten herabhängende Mantel ist andersfarbig gefüttert. Er ist unter dem Arm gerafft. Maria ist etwas kurzbeinig; man möchte zuerst denken, dass sie kniee, doch sieht der Fuss vorn heraus. Der Boden nimmt auf jedem Flügel einen eigenen perspektivischen Fluchtpunkt an.

Die Heiligengestalten der Innenseiten sind ein wenig frischer erhalten, stilistisch und qualitativ den Aussenseiten aber gleich. Bei der Dorothea, deren reiches hermelinbesetztes Gewand zuerst ins Auge fällt, herrscht die gleiche tütenartige Faltenanordnung, wie bei der Verkündigungsmadonna. Die Katharina, deren unglücklich verkümmerter Schädel etwas Vogelartiges hat, weist mit dem Finger. Beide Heilige stehen auf Fliesenboden vor einer Mauerbrüstung.

---

204) Braunschweig, II. Wolfenbüttel, S. 187 ff.

205) Die Bau- u. Kunstd. geben Barbara an; doch deuten Palmenzweig und Buch auf Dorothea. Ein Turm ist nicht zu erblicken.

Sehr ähnlich wie bei der Verkündigungsmadonna des Kreuzklosterflügels ist das Abspreizen der Daumen bei der Dorothea hier. Die Pinselarbeit und -Führung zwar steht der des Johannesmeisters nahe, Farbgebung aber und Typen sind anders. Die Falten sind glatter, stofflicher, mehr von einem wirklichen Maler angeordnet und gebildet, nicht so grafisch wie die des anderen.

Schon an dieser Stelle möchte man stilkritisch vermuten, dass der nahen Verwandtschaft wegen ebenfalls dieser Altar aus Hildesheim stamme. Auch die Form des Ornamentkammes über dem leider leeren Schrein will darauf hindeuten. Am Nordstemmener Altar kam sie ähnlich vor. Doch ist über die Frage der Lokalisierung weiter unten noch zu sprechen.

Zu diesem Schöppenstedter Werkchen gehört als von der gleichen Hand eine Tafel mit der Golgathadarstellung in Halberstadt (Kapitelsaal des Domes) (Abb. 126). Man vergleiche nur das Gewand ganz rechts oder das der Maria mit dem der Dorothea und der Maria des Schöppenstedter Altares, das von einem solchen der Gottesmutter vom Rayl'schen Golgathabild (Nürnberg, St. Lorenz) herzukommen scheint (Abb. 127). Jenes Werk wird um 1495 angesetzt und den frühen Dürerarbeiten verglichen [206]).

Die Golgatha-Tafel ist (vor allem im Goldgrund) etwas entstellend restauriert. Die sehr lichten Farben — bevorzugt ist ein schreiendes grünstichig changierendes Gelb — stimmen gut zu denen des Braunschweiger Dombildes (s. u.). Die Zeichnung zeigt starke Verwandtschaft mit dem frühen Johannesmeister, ist nur wesentlich malgerechter, qualitätvoller.

Auf dessen Altar befand sich eine Fahne mit einem Krebs, die auch auf dieser Tafel wiederkehrt. Auch die Tracht ist sehr jenem Triptychon verwandt. — Die zusammenbrechende Maria lässt sich mit der des Nordstemmener Altares vergleichen, der ja schon aus anderem Grunde bei dem Schöppenstedter Werk herangezogen wurde.

Dass hier die Gestalten mehr Schwere erhalten und die Typen stärkere Rundheit bekommen haben, diese Unterschiede sind nur gering im Abwägen gegen das Gleiche.

Der Altar zeigt auffällige Uebereinstimmungen mit den Münnerstädter Kiliansflügeln, zu denen ja Riemenschneider die Skulpturen

---

206) Katalog der Düreraustellung 1928, Nürnberg.

schnitzte (beachtlicherweise, sage ich hier). Die geschnitzte Figur des Schöppenstedter Schreines zwar weist überhaupt und in ihrer Haarbehandlung aus der im ersten Teil besprochenen Wolter-Gruppe hinaus; doch wirkt der Typus von Mutter und Kind wie geschnitzt von dem Johannes-Meister; (auf dessen Pinsel sind aber, wie gesagt, die Flügelgemälde nicht zurückzuführen.) Die Skulptur lässt sich am ehesten mit der Gruppe von Flügelfiguren des Nordstemmener Altares, die ich einer zweiten Hand dort zuschrieb, zusammenbringen. Die übrigen Vergleiche wiesen ja auch auf jenes Werk. Nicht verschwiegen sei, dass das Kind hier unbekleidet dargestellt ist. Vermutlich handelt es sich bei dieser Madonna — wie dort — um Werke älterer Gesellen, die noch nicht von Wolters Stil völlig überkommen sind, wie später der ganze Kreis. Der Schöppenstädter Altar wird um 1500 geschaffen sein; vielleicht also gar vor dem Auftreten jenes epochemachenden Holzbildners in Hildesheim.

Am gleichen Ort wie die Golgathatafel findet sich vom gleichen Meister noch ein breites Kruzifixusbild [207]), auf dem vor einer hellen Landschaft unter den weit umfassenden Armen des Erlösers Maria und Johannes sowie Martin und Jacobus gereiht stehen (Abb. 129). Der Aufbau zeigt somit Verwandtschaft mit der oben als thüringisch bezeichneten Tafel am selben Ort. Der Martin lässt lebhaft an die Kaiser in Goslar (s. u.) denken [208]), wie dieses Stück überhaupt zu jener zweiten Gruppe überleiten will. Zu erwähnen ist noch der eigenartige Mauerring, in dem das Kreuz befestigt ist. Sollte diese erste Gruppe «Sibyllenmeister» n i c h t von der Hand der beiden folgenden Gruppen stammen, (die Qualität ist besser!), so glaube ich gewiss, hier den Lehrmeister des «Sibyllenmeisters» zu erkennen. Die Hildesheimer Provenienz bleibt fraglich für diese Stücke. Der Stil vermittelt zum Magdeburgisch-Obersächsischen hin. Auch Raphon kann von diesem Halberstädter (?) Maler gelernt haben. Keinesfalls umgekehrt. Auch diese Halberstädter Tafel ist leider ebenfalls kürzlich (im Goldgrund) recht mässig restauriert. Da oben eingehend schon auf die Frage der Erhaltung der Kunstwerke eingegangen wurde, kann ich mir ersparen, hier noch einmal in den ganzen Jammer und die ohnmächtige Wut über das unkontrollierte Treiben der meisten Restauratoren zu fallen, das von den Konservatoren auch noch begünstigt wird. Trostlose Zustände. —

---

207) Ehemals wohl Mittelstück eines Triptychons.

208) Auf Raphons Heiligenstädter Altar findet sich im Mittelstück links ein Mann im Hintergrund, dessen Stand an diese Art ebenfalls erinnern will.

II. Gruppe.

Es folgt das Braunschweiger Triptychon von 1506. Es ist ein völlig gemaltes, zweiflügliges Werk im Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Eichenholz, geschlossen 1,74 zu 1,74). Es stammt aus dem Dom.

Dr. Fink vom Herz.-Ant.-Ulr.-Mus. hat sich, wie schon erwähnt, selbst eingehend bemüht, irgendetwas über den Altar in Erfahrung zu bringen. (Mündliche Mitteilung). Auf einige Fragen antwortete er mir freundlicherweise, es sei keine Veranlassung, etwa anzunehmen, dass die Jahreszahl 1506 fälschlich übermittelt sei. Uffenbach gäbe nämlich an, (Merkwürdige Reisen, S. 282 ff.) dass «ganz oben bey diesen Worten aus dem Hohen Liede Salomonis also steht: egrediemini filiae Sion, et videte Regem dilectum meum, candicum et rubicundum in diademate, qua coronavit eum mater sua in die desponsationis illius, anno domini Milesimo Vc sexto die Urbani Episcopi». Von dieser Inschrift, die vielleicht an einem verlorengegangenen Kopfstück stand, ist nichts mehr da. Auch Rehtmeyer nennt diese Jahreszahl (s. o. im I. Teil).

Im Mittelfeld ecce-homo und Handwaschung. Gleichzeitig damit zeigen die Innenseiten der Flügel links die Immaculata in der Strahlenglorie, von krönenden Engeln umschwebt, die z. T. die Mandorla halten. Drei Stifter knien vor ihr in dem nach Dürers Marienleben B. 88 (Darstellung im Tempel) abgeänderten Raum. Auf dem rechten befindet sich die Messe des hl. Gregor in einer dreischiffigen Hallenkirche. Beide Male lässt der Maler den Blick in eine Landschaft und in eine Strasse schweifen.

Auf den Klappen aussen ist Maria im «beslossen gart», dem hortus conclusus. Die Darstellung der Einhornjagd ist hier besonders interessant dadurch, dass alle symbolischen Gegenstände einmal durch Beischrift kenntlich und verständlich gemacht sind [209]).

Schaustellung: Links vorn führt eine geschwungene Treppe ins Bild hinein auf den Verkündigungsaltan des Rathauses; davor der

---

209) Vielleicht handelt es sich bei dem einzelnen Flügel mit dem hortus conclusus im Marburger Museum um ein frühes Werk gleicher Werkstatt? (Abb. 130). Zum mindesten entstammt es gleicher Tradition, nämlich der Hildesheimer Schule. Der Vergleich der Einzelheiten deutet darauf hin. Es soll aus Hessisch-Oldendorf, wie der Vorbesitzer versichert, stammen; das liegt ja im Hildesheimer Einflussgebiet. Die Vegetation ist anders, lässt sich aber mit älterem Ursprung: vor 1490 — erklären. Im Lübeckischen gibt es einige Altäre jener Zeit, die sehr ähnlich wie der Marburger Flügel, die Einhornjagd darstellen.

Pranger; nach rechts hin weitet sich tief eine Strasse mit Fachwerkhäusern auf steinernen Erdgeschossen. Die Holzkonstruktion ist niedersächsisch, d. h. ohne Streben, nur Ständer und Riegel benutzend, aber — im Gegensatz zum westfälischen Typus — mit Fussbändern. Die Strasse schliesst mit einem Tor ab. Ueber die Dächer schauen rechts und links je ein kräftiger Rundturm. Ueber das Tor hinweg sieht man eine Kirche. Zwischen Prätorium und erstem Haus der gleichen Strassenseite liegt ein Garten. Er ist durch einen Flechtwerkzaun von der Strasse abgeschlossen; darin ein für diese Zeit übliches Tor, wie es wohl am bekanntesten Dürer auf seinem Abschied Christi von seiner Mutter zeigt. Mitten auf der Strasse ein Brunnen mit laufendem Wasser. Die Rampe reicht etwa bis zur Mittelachse des Bildes. Auf ihr steht Christus. Die Hauptszene beschrieb ich oben schon im ersten Teil bei dem Passionsaltar, verweise also auf diese Stelle. An allen Fenstern werden zuschauende Menschen sichtbar (sogar im richtigen Verhältnis zu den Bauten!). Andere treten aus den Haustüren, stehen am Brunnen. Jesu Angehörige warten etwas abseits. Aus einer Tür des Rathauses erscheint eine Frau mit einem Kreuz. Ganz im Hintergrund unter dem Stadttor schleicht gebückt Judas, der sich davonstiehlt zu seiner Verzweiflungstat.

Die Madonna des linken Flügels schwebt auf der sehr grossen Mondsichel. Diese wird von zwei Engeln mit Rosenkränzen an den Spitzen der beiden Hörner getragen. Hinter der jungfräulichen Mutter die goldene Mandorla aus Flammenschwertern. Zwei weitere Engel krönen ihr schwebend das Haupt. Sie wendet sich nach rechts dem einen zu. Ebenso auch ihr unbekleidetes Kind, das sie auf der linken Hand trägt. Der Mantel fällt vom Unterarm her nach rechts hin abwärts, bildet einen Zipfel und gleitet dann nach links vor den Fuss des (rechten) Spielbeins. Auf dem Mond staut sich der Stoff; ebenso das Gewand. Eine Menge weiterer Engel schwebt im Raum. Wie bei Dürer stützen marmorne Säulen die Unterzüge. Die Hinterwand ist rundbogig geöffnet und lässt den Blick in eine Landschaft dringen. Vorn ein Wappenhalter mit einem Wappen, das drei rote Buchstaben trägt, die durch ein querliegendes schwarzes «S» miteinander verschlungen sind. Ich vermute, dass sie sich auf die drei Stifter beziehen, die betend zu beiden Seiten Schriftbänder in Händen halten. (s. Anm. 12.)

Die Gregorsmesse spielt sich in einer gotisch gewölbten Hallenkirche ab. Die Konstruktion ist allerdings nicht klar verstanden, wie das bei den Architekturen dieser ganzen Hildesheimer Schule meist ist: Die an die runden Scheidbögen anstossenden Stiche sind flachbusig gewölbt. Dagegen sind die an den Gurtbögen Tonnenausschnitte, also ohne Busung, sodass eine deutlich sichtbare Scheitelgerade des Gewölbes entsteht. Die Rippen- und Bögenlast wird von Rundpfeilern abgefangen. Die Rundbogenfenster der Aussenmauer sind ziemlich klein. Durch ein hohes Portal blickt man in eine Strasse, die der vorhin beschriebenen sehr ähnelt (Brunnen, Türme, Tor!). Es ist alles getan, den Blick in die Tiefe zu leiten; werkwürdigerweise wieder etwas nach rechts hin, wie auf dem Madonnenbild und der Schaustellung. Vorn spielt sich die Handlung ab. Ebenso wie beim ecce-homo-Bild ist sie sehr gedrängt, flächig, und ihr Fluchtpunkt tiefer angenommen, als der Raum sonst gezeichnet ist. Gregor, der dem linken Stifterbildnis des anderen

Flügels etwas ähnlich sieht, kniet betend vor dem Altartisch, auf dem der Cruzifixus vom Kreuz gestiegen ist. Erstaunt blickt ein Messknabe im Brokatmantel zu ihm auf. Hinter Gregor ein Kardinal, zwei Bischöfe, sowie viele andere Geistliche und singende Chorknaben im Halbkreis. In den Zwickeln, die zwischen dem rundbogigen letzten Gewölbeprofil und dem Bildrahmen entstehen, (das Gewölbe ist sonst spitzbogig) zwei leere Wappenschilde [210]).

Der hortus conclusus der Flügelaussenseiten zeigt rechts den mit einer Mauer mit Tortürmen umschlossenen Garten. In ihm sitzt die Jungfrau. Der Blick wird dadurch hineingelassen, dass vorn statt der Mauer ein niedriges Zaungeflecht gebildet ist. An einem der Türme eine Menge von leeren Wappenschilden. In dem Garten die nötigen symbolischen Dinge mit Beischrift der Bedeutung auf Schriftbändern. Das Einhorn, das sich in den Schoss der Maria flüchtet, wird gejagt von dem Engel mit den vier Hunden, die auf dem linken Flügel gegen eine der verschlossenen Pforten heranstürmen. Gabriel bläst ins Horn. Weit flattert der Mantel. Hier und über der Mauer des rechten Flügels sichtbar breitet sich eine tiefe Flusslandschaft mit einer Stadt in gebirgiger Gegend.

Der weite Mantel des Engels, das Gewand des Gregor z. B. erinnert an die Art der besprochenen Werke. Vor allem, wie die Köpfe gemalt sind; der Engel und auch die Maria der Einhornjagd stehen dem Schöppenstedter Altar noch nahe. Ebenso der wassergiessende Diener im Mittelbild: die Augen werden oft kugelig mit ihrer Umgebung herausgehoben. Einigemale kehrt ein Typ mit strähnig blassen Wangenfalten wieder (Stifter, Gregor und der Mann vorn auf der Schaustellung); das Benediktaltarrelief bildete gern ähnlich. Die Hände errinnern oft an die des «Pseudo-Grünewald» in Aschaffenburg. So das Kind vorn beim ecco-homo, Gismas, die Mondsichelmadonna und der rückwärtige rechte Stifter z. B.: Vergl. dazu vor allem die Flügel des Erasmusaltares und die Tafel mit der Immaculata in Aschaffenburg (der Engel oben).

Möglich ist, dass wir in diesem Maler und dem Sibyllenmeister e i n e n Meister erkennen dürfen, der sich von etwa 1490 bis 1520 stark entwickelt hat. Die unleugbare Zusammengehörigkeit des Braunschweiger Triptychons dieses Künstlers mit der Hildesheimer Schnitzwerkstatt wurde im ersten Teile schon dargetan. Für den Sibyllenmeister, der wahrscheinlich mit diesem identisch ist, werde ich den Nachweis unten noch erbringen:

---

210) Vergl. den 1496 datierten Fronleichnamsaltar S. Johannis des Lübecker Annenmuseums auf seinen Flügeln!

wir haben es mit Hildesheimer Werken zu tun, was man bisher nie erkannt hat.

Und dieses letztgenannte Hildesheimer Bild in Braunschweig ist im gleichen Jahre entstanden, in dem auch Raphons frühsterhaltener Altar für die Kreuzkirche in Göttingen gemalt wurde. Schon Engelhardt sieht sehr richtig, dass es sich um einen selbständigen und, wie er sagt, viel besseren Meister handelt. Heise dagegen spricht wieder von «prunken mit neuzeitlichen Aeusserlichkeiten» und von der «handwerksmässig befangenen Schulung nach Raphonschem Vorbild». Allerdings stimmt es, wenn er meint, die Volksmasse vorn klebe noch recht wie eine Wand vor dem tiefgestossenen Raum. Es ist keine Luft, Athmosphärik in der Menge; daher löst sich auch kein Glied vom benachbarten und zurückliegenden. Aber diesen Mangel nun auf Raphon und dessen Einfluss zurückzuführen, der ja selbst gerade erst im vollen Schaffen steht und in anderer Gegend tätig ist, von dem kein Bild, das früher als dieses läge, also Einfluss geübt haben könnte, bekannt ist, trifft m. E. nicht das Richtige. Das Erste, was Raphon zugesteuert hätte, wenn irgendwo sein Einfluss spürbar wäre, würde gewiss seine schwere untersetzte Körperbildung und das mosaikartige Komponieren, das Absetzen der einzelnen Muskelpartien sein. Und davon ist dieser Meister weit entfernt. Bei ihm ist nichts gedrungen muskulös: hier schafft ein Raphon völlig fremdes und von ihm auch gänzlich freies Talent. Gemeinsam ist beiden nur das allgemein Niedersächsische.

Bevorzugt sind helle und starke, oft schillernde Farben; häufig wird Violett mit Grün gewechselt. Nirgends ein Hinneigen zu Raphons doffem Rotbraun. Allein das changierende giftig grünstichige Gelb, das auch bei Raphon vorkommt, braucht hier nicht von dem hergeleitet zu sein, da es sich in dieser Zeit häufig auch anderwärts findet.

Auffällig ist ein seidigweiches Kräuseln der Haare in einer locker buckeligen, an die Haarbehandlung der Hildesheimer Skulpturen gemahnenden Art; ab und zu sogar ein zipfelig lagenweises Quersondern einzelner Stränge; besonders gut bei den Schächern Gisinas [211]) und

---

[211]) Uffenbach liest «Gismas und Jesmas».

Jesinas zu beobachten. Genau so findet es sich auf den Haarkappen der Relieffiguren des Londoner Margarethenaltares. Ob etwa der gleiche Meister malte und schnitzte? Diese Vermutung (ich will sie nur als solche aussprechen!), lässt sich noch stützen dadurch, dass in beiden Werken (Dombild, Margarethenaltar) eine perspektivische Tiefenwirkung der Bilder zwar äusserst angestrebt, dass aber die Gruppe jedesmal vorn (für das Relief nicht so störend!) zusammengedrängt ist. Der Maler wäre dann eben als Schnitzer nicht gewohnt, Luft, Atmosphäre wiederzugeben und versagte deshalb hier, wo es darauf ankommt, ein vorderes Glied von den in gleicher Blickbahn weiter zurück liegenden sich lösen zu lassen. Ist das aber nicht echte «Bildhauermalerei»?! Zu bedenken bleibt, dass der Londoner Altar 5-10 Jahre mindestens später entstand, die Körper also ganz natürlich (vom Marktkirchenaltar herkommend) schwerer und muskulöser, verstandener geworden sind. Meister Wolter z. B. wird mehrfach in den Akten «Maler» genannt. Sollte es nicht hier Künstler geben, die wie Stoss (für den es ja feststeht) beide Künste übten?

Der Zusammenhang zwischen Malerei und Skulptur ist recht eng, wie ich an verschiedenen Stellen schon aufzeigte. Der Johannesmeister z. B. macht auch den Eindruck, als wäre er gleichzeitig Schnitzer gewesen. Seine Malerei hat auch etwas «Bildhauermässiges», nämlich weniger malerisch-Weiches, wie es dagegen die I. Gruppe des Sibyllenmeisters zeigt, sodass ich (trotz der Zusammenziehung) geneigt bin, in jenen Werken solche eines evtl. Lehrmeisters, nicht der gleichen Person, zu sehen. Ein eigenartig sorgloser Geschmack in der Wahl der norddeutsch-kühlen Farben herrscht in Hildesheim vor allem beim Johannesmeister. Und d i e s e r Maler? War er gleichzeitig Bildschnitzer?

«Das Niedersächsische» steht einer qualitätvollen Lösung der augenblicklichen Probleme der M a l e r e i mehr im Wege, als der Schöpfung von Holzbildwerken. Auch die Sibyllen in Goslar sind die reinsten Schnitzwerke, Standfiguren, deren Gewand auf dem Boden rings aufliegt (bei den Frauen wenigstens) und zu einem nicht vorhandenen Sockel überleiten will (Abb. 131).

In Gruppe II und III wenigstens werden wir es mit Malwerken der gleichen Hand zu tun haben. Der Kopf des

Knechtes im Braunschweiger Mittelbild, der dem Pilatus das Wasser schüttet, ist den Sibyllen sozusagen schon gleich. Die Hände werden ebenso gezeichnet, das Stehen der Männer ist genau so ungeschickt, die Beine in den Knien merkwürdig weich, breit und nachgiebig. Die Schächer in Braunschweig z. B. sind geradeso wie die Kaiser in Goslar gebildet! Voraussichtlich haben wir es hier mit einer Persönlichkeit zu tun, die unter den Einfluss des 1506 in Wittenberg schon ansässigen Cranach geriet. Die Sibyllen nämlich haben eine andere Faltengebung, als der Meister sie den Frauengewändern sonst gibt; für sie sind graphische Vorlagen zu vermuten, die an dem veränderten Stil die Schuld tragen.

Die bis ins Kleinste schildernde und erzählende Art kommt das Dozierende klösterlich vor. Tatsächlich ist die Kunstausübung für die Hildesheimer Laienbrüder und Mönche archivalisch bezeugt und gewährleistet. Irgendwelche der vorliegenden Arbeiten müssen also aus Klöstern stammen! Welche? Darüber gibt es nur Vermutungen vorläufig! Etwa diese Gruppe? Denn für klösterliche Herstellung und dadurch gegebene enge Verbindung mit Wissenschaft und Schrifttum spricht das rückständig-Altväterische, das etwas Abgeklärte, kindlich Fromme, «Gotische» (!) dieser Kunst.

Die gründliche und lange Beschäftigung mit den vorliegenden Stücken hat in mir die feste Ueberzeugung reifen lassen, in Hildesheim die Kunststadt des südlichen Niedersachsen zu sehen. Dass hier mehr als anderwärts Künstler beschäftigt waren, drängt sich ja Jedem schon auf, der nur durch die Strassen der Altstadt wandert, rechts und links auf Schritt und Tritt die mit Darstellungen übersäten Füllbretter, Brüstungsbretter, Dreieckshölzer, Balkenköpfe und Knaggen, Schwellen und Ramhölzer an den Fachwerkhäusern betrachtet. Wo gibt es solchen Reichtum?! Das liegt nicht daran, dass an anderen Plätzen mehr zerstört wäre — auch Hildesheim hat nachweislich einen sehr grossen Teil der Häuser abgerissen oder abreissen müssen, — sondern einfach daran, dass nirgends sonst eine derartige Anzahl von Häusern vorhanden war, die so viel künstlerisch-bildnerischen Schmuck aufwiesen. Anregung und Anstoss zu dieser allgemeinen Kunstbegeisterung gaben traditionsgemäss wohl noch die Klöster. Aber auch Laienwerkstätten hat es gegeben, wie die des Meister Wolter im Brühle.

III. Gruppe.

Die im Inventar [212]) als sehr wahrscheinlich nachgewiesene eingehende Bekanntschaft mit lateinischen Schriften, die aus den auf wandverkleidende Holztafeln gemalten Sibyllenbildern in Goslar sich ergibt (Rathaus, «Huldigungssaal») (Abb. 131.), will auch für die Annahme sprechen, dass gerade diese Malwerkstatt in einem Kloster zu suchen sei; doch kann man ebensogut einen sehr detaillierten Auftrag annehmen.

Krâtz hielt Wolgemuth für den Schöpfer; Müller-Grothe dachte an Raphon, für den er den Braunschweiger Altar beanspruchte, mit dem er diese Malerei zusammenbrachte. Thode und Engelhardt stritten Raphons Urheberschaft für das Braunschweiger Dombild ab und stellten dieses und die Goslarer Malerei mit dem Reglerkirchenaltar in Erfurt zusammen, für die sie einen Wolgemuth-Schüler aufstellten. Heise denkt auch hier an einen aus Raphons Werkstatt hervorgegangenen Künstler [213]). Er sagt wenigstens «mehr Raphon, als Wolgemuth».

Die Malerei ist mit aufzunehmen in die Hildesheimer Gruppe. Beweis für diese Behauptung für den Fall, dass man nicht zustimmen will, es mit der gleichen Hand wie in der zweiten Gruppe zu tun zu haben, folgt unten noch. Stilkritisch ergibt er sich durch die gleichen Typen, die gleiche Eigenart in der Wiedergabe von Händen, sehr ähnliche Haare, und dieselbe Körperlichkeit, wie sie die anderen Stücke zeigten. Dazu noch ein verwandter Faltenschwung, der gern röhrenfaltig zügig bei den gotisch gebogenen Sibyllen das Gewand zusammenfasst und, wie bei Schnitzwerken auf dem Boden aufliegend, einen standfesten Sockel bildet.

Man sehe sich daraufhin etwa die Delphica mit dem Horn an, deren Hände für diesen Meister ebenfalls sehr typisch und leicht auf anderen Stücken seiner Hand wiederzuerkennen sind.

Unbedingt ist eine Entwicklung zur grossfigurigen Renaissance und zu malerisch weicherem Vortrag zwischen die Braunschweiger und die Goslarer Malerei zu setzen.

Mit Dehio (Handbuch) bin ich für eine Ansetzung um 1520, statt Heise zuzustimmen, der um 1500 annimmt. Vermutlich wird der Mittelweg: etwa 1515-1520 das Rechte

---

212) Goslar, 1901, S. 271 ff.

213) a. a. O. S. 79 ff.

treffen. Die Kapelle neben dem Ratssaal, die ebenfalls ausgemalt ist (heute sehr stark erneuertes Fresko), wurde allerdings 1506 geweiht. Trotzdem ist nicht dieser Termin als Datum der Fertigstellung der Ausstattung des Raumes zu nehmen. Möglich, dass die Kapelle 1506 ausgemalt war, der Ratssaal erst später. Ueber letzteren bestehen keine Nachrichten. Wenn auch der gleiche Künstler angenommen werden muss (entgegen den Bau- und Kunstd.), so ist damit nicht gesagt, dass beide Räume gleichzeitig gemalt wurden. Die gründliche Erneuerung der Kapellenmalerei lässt stilistisch nichts über sie aussagen. Also mag ebensogut auch dieser Raum erst lange nach der Weihe mit dem anschliessenden Saal bemalt worden sein. Dieser ist aber keinesfalls eher als nach 1515 zu denken (die Röhrenfalten!).

Die Deckengemälde stellen gross dar: Verkündigung, Geburt, Anbetung, Darstellung. Ferner rings umlaufend die zwölf Kleinen Propheten, in den Ecken die an Notkesche Art erinnernden Evangelisten. (Gnadenstuhlflügel in Lübeck, Deckenmalerei des Katharinenklosters — Notke?!). Das Thema des Saales ist also die Geburt des Heilandes und die alten Hinweise auf sie, heidnische sowohl wie jüdische [214]).

Kostüme und Faltengebung sind dieselben wie die der späten Hildesheimer Skulpturen; vergl. die röhrenartigen Faltenstege über relativ glatten Flächen beim Mantel des Simeon z. B. In allem spricht aber sehr stark noch der Geist des Braunschweiger Dombildes. (Raumtiefe im Darstellungsbild, Vorliebe für kleine Engelscharen, ornamentale Schriftbänder und Manteldrappierungen). Die farbige Erscheinung ist jedoch verschieden. Der Maler setzt jetzt die Farbe viel trockener; er ist weicher und rundlicher und mehr Zeichner als malgerecht in der Modellierung. Die Schillerfarben wirken doffer als in Braunschweig, weil

---

[214]) Auf die Decke einzugehen, hat, des schlechten Erneuerungszustandes wegen, keinen Sinn. Was ist überhaupt alt? Die Farbe jedenfalls nicht, die sichtbare Malschicht. Kein Künstler wird sich ein derartiges Uebersudeln seiner Werke gefallen lassen: die ältern Meister können sich nicht mehr wehren, und die Hüter, die Konservatoren geben noch gar den Auftrag, dass er geschieht. Dem Besucher wird versichert: «Alles unberührt alter Zustand!!»

die Farbe ohne sorgfältige Grundierung auf das Holz gesetzt wurde. So ist alles «malerisch» (!) -flüchtiger. Die Hauptmodellierung (der Köpfe z. B.) liegt jetzt in einer grosszügigen Zeichnung.

Stuttmann (a. a. O. S. 24) sieht ganz richtig, dass die Goslarer Malerei mit Raphon «nichts zu tun..., eher zu den Flügeln aus St. Paul in Hildesheim Beziehungen aufzuweisen» hat. Dass Stuttmann die noch grössere Verwandtschaft mit dem Triptychon aus Alfeld, dem aus Schloss Calenberg, und ebenso, wenn auch loser, mit dem Dombild in Braunschweig nicht sieht, wundert mich, zumal er den Alfelder Altar im eigenen Museum vor Augen hat. Immerhin gehört ja aber auch der Paulskirchenflügel ebenfalls in die Hildesheimer Gruppe, und so bedeutet Stuttmanns Hinweis einen grossen Fortschritt gegenüber Heise. Komischerweise haben Thode und Engelhardt seiner Zeit viel richtiger gesehen als die neuen Bearbeiter.

Unter reichen holzgeschnitzten Baldachinen, die jedesmal verschieden gebildet über abwechselnd rotem und blauem Grunde aufliegen, stehen Sibyllen und Kaiser rings an den Wänden. Durch schlanke Säulen sind die Felder getrennt: auf ihnen ruhen die Eselsrückenbögen der Baldachine. Unter jeder eigentlichen Malerei ist ein geraffter Wandbehang in verschiedenen meist changierenden Farben gemalt.

Die Sibyllen sind nach Angaben erfunden und mit Sprüchen versehen, die Philippus Siculus de Barberiis 1483 in seiner Opuscula verwendet. Auch die Nürnberger Schedelsche Weltchronik bringt sie ähnlich. Müller-Grothe wies auf die seltene Opuscula als mittelbare Vorlage hin. Die Bau- u. Kunstd. stellen fest [215]), dass die Goslarer Frauen sich zwar nach den dortigen Beschreibungen, die genau beherzigt wurden und nach denen man die einzelnen Sibyllen identifizieren kann, nicht aber nach den Abbildungen des italienischen Werkes richten. Man wird vielleicht eine noch unbekannte Quelle annehmen müssen, die ihrerseits auf die Opuscula zurückgeht.

Die Sibylla Chimeria trägt offenes Haar, hellblaues Gewand. Ein Spruchband verkündet ihre Weissagung: «In prima facie virginis: Ascendet puella pulchra facie prolixa capillis: sedens super sedem stratam: dans ei ad comedendum propyium lac de cello missum».

Aehnlich sind die übrigen; alle tragen ihre Weissagungen, die auf dekorativem Spruchband den Bildspiegel beleben.

Die Sibylla Erythrea erscheint als ältere Nonne in schwarzem Mantel mit dem Schwert in der Hand. Vor ihr am Boden liegt ein Reif.

Sibylla Arippa ist eine junge Frau in rotem Mantel und Kleid. Die rechte Hand hat sie unter dem Stoff an den Leib gezogen und blickt nachdenklich zur Seite.

---

215) Inventar Goslar S. 271 ff.

Die Sibylla Lybica trägt einen Kranz von Rosen und ein Diadem; sie ist schon älter.

Sibylla Persica: jung; braunes Gewand, grosse Kopfhaube mit Schleier.

Sibylla Delphica: jugendlich; dunkelblau und rotbraunes Gewand; in der Hand ein Horn; dunkler Haarschmuck.

Sibylla Phrygia: offenes Haar, Kopfputz, Kleid mit kurzen Aermeln, sehr einfach, rot; mit weisendem Finger.

Sibylla Europea: reiches, weisses Gewand, feiner Schleier.

Sibylla Tiburtina: junge Frau in rotem Gewand, Umhang, kleiner Haarputz; sie weist auf das jenseit des Fensters dargestellte Bild der Erscheinung der Maria. Der zugehörige Kaiser Augustus ist am dritten Mauerpfeiler angebracht.

Sibylla Cumana: sehr jung, reiches, weisses Seidengewand mit eingewirkten Blumen; weisse Haube, gelöstes Haar.

Sibylla Samia: junge Frau in grünem Gewand und weisser Haube; sie steht auf blossem Schwert. Die Hand hält das Spruchband an die geschmückte Brust gedrückt.

Sibylla Hellespontica: alte Frau, graues, purpur gesäumtes Kleid, grobes Kopftuch. Auf einer kleinen tonnenartigen Wanderflasche das Zeichen « »; Wanderstab.

Vor einer Mauerbrüstung stehen die Frauen auf steinigem z. T. bewachsenem Boden einer baumreichen Landschaft, die knapp über der Rampe sichtbar wird. Abwechselnd mit ihnen die Kaiser. Deren Kopf ist jedesmal hinterfangen mit einer Nische aus Mauerwerk, vor die ein Vorhang quer durch das ganze Bild vom Boden bis in Schulterhöhe gespannt ist. Fliesenboden. (Welche Kaiser dargestellt sind, ist nicht festzustellen.) Die Sibyllen dagegen stehen vor einem Vorhang, der wie bei Madonnenbildern vom oberen Bildrand mitten schmal herabhängt. An der Fensterwand noch die Darstellung der Immaculata, die mit der Tiburtina und dem Augustus zusammengehört, die jedesmal ein Fenster zwischen sich haben.

In dem knieenden Kaiser Augustus hat man einen Ratsherrn vermutet, da der Kopf sehr porträtmässig ist. Krâtz hat seinerzeit sofort an den Bürgermeister Johann Papen (1498—1509) gedacht, in dessen Zeit der Bau der Kapelle fällt. Es ist aber unwahrscheinlich, dass diese Malerei jener Zeit angehört. Ausserdem geben die Bau- und Kunstd. auch schon einen anderen Namen, — die Familie Geismar, — vermutungsweise an, der für die Stiftung der Ausstattung in Frage kommen kann. Das «Brusttuch-Haus» von 1526 zeigt, dass dessen Besitzer, Magister Johannes Thiling, humanistisch stark interessiert ist, also als Auf-

traggeber für die Sibyllen sehr wohl auch in Betracht zu ziehen ist.

In den Leibungen der Fenster finden sich noch Mathias, Judas-Tadd., Simon, Nicolaus, Cosmas, Damian, Katharina und die Anna Selbdritt; in einer Ecke eine Gerechtigkeitsfigur. Die Tür zeigt auf ihrer Kapellenseite den Schmerzensmann und die mater dolorosa.

Die Ausführung ist manchmal etwas flüchtig, der stilistische Befund aber völlig einheitlich. Die Unterschiede der Qualität sind nicht so gross, wie die Bau- u. Kunstd. angeben. Der Versuch, Perspektive auch in die Standfiguren zu bringen, fällt bei einigen kurzwamsigen Kaisern natürlich hässlicher auf, als bei den langgewandeten Sibyllen [216]). Schuld daran ist die starke Aufsicht, in der der Raum gezeichnet ist, während die Gestalten in horizontaler Schau gesehen sind. So muss natürlich ein weiter zurück auf den Fliesen aufstehendes Bein ganz merklich gegenüber dem anderen verkürzt werden, was zu der sonstigen Abfassung der Figur im Widerspruch steht, da diese selbst in horizontaler Perspektive erscheint. Das liegt aber daran, dass dem Meister an sich viel daran gelegen ist, räumliche Verhältnisse und Stand der Dargestellten deutlich zu machen. Es ist der grundlegende Fehler der Renaissance, der überhaupt, wenn auch meist nicht so störend, seither zu beobachten ist: Das perspektivische Prinzip, von dem man ausgeht, ist falsch, bis auf unsere Tage falsch! Indem man nämlich von der Projektion auf die Ebene ausgeht, während man erst über die gewölbte (Augen-) Fläche zur Ebene umprojizieren müsste [217]).

Auch Cranach «verzeichnet», in dem er z. B., wenn der Fluchtpunkt seitlich liegt, rechteckige Flächen, die parallel zur Bildtafel im Raum, aber an der anderen Seite der Tafel als der Fluchtpunkt, stehen, parallel zeichnet. Auffällig ist das vor allem bei Grabtumben, auf deren Schmalwand man seitlich blickt, während ihre Längswand parallel gezeichnet ist. Das ist aber f a l s c h, trotz aller Perspektivlehre vom Augenpunkt! (Vergl. auch Dürers Hieronymusstich!)

---

216) Diese gehen wohl auf bisher noch nicht aufgefundene grafische Vorlagen zurück; zumal sie so viel härter und schlanker in ihren «Cranachfalten» als die Kaiser sind.

217) Ein näheres Eingehen auf unsere Perspektivlehre führt hier zu weit ab. An anderer Stelle wird es einmal nachzuholen sein. Hier sei nur auf des interessante Buch von Fr. Stark (s. Literaturangabe) verwiesen.

Ist es nicht Irrsinn, dass nach wissenschaftlicher Perspektive eine seitlich vom Augenpunkt gesehene Kugel zu einer Elipse werden soll (Raffael), oder dass ein über mir oben auf einem Turm stehender Mensch ebenso gross erschiene wie der, der vor mir unten im Portal steht?! Nur durch den möglichst klein gewählten Sehwinkel hat man bisher diese Fehler zu verdecken, zu vertuschen gesucht (schon von Leonardo angeraten). Prinzipiell sind sie aber vorhanden; und daher wirken auch alle genau konstruierten Raumdarstellungen ebenso unmöglich verbaut, unstatisch und falsch, wie die mit Weitwinkel genommenen Raumfotografien der Kirchenräume: die Linsen sind ja wissenschaftlich konstruiert! Sie entsprechen nicht der wahren Augenperspektive.

In dem Kapellenraum befinden sich in Kopfhöhe von rechts nach links laufend die Szenen der Schaustellung, Kreuztragung, Golgatha und Gnadenstuhl. An der Decke Christus als Weltenrichter. Die Werke waren fast ganz verdorben und sind neu gemalt. Daher kann man nicht viel mehr als das Ikonographische an ihnen feststellen. So ist hier wieder der kleine Junge auf der Darstellung der Kreuzschleppung wie im ersten Teil auf dem hannoverschen Relief anzumerken. Er hat Steine in seinem Rock gesammelt und wirft gerade. —

Die Bau- u. Kunstd. sehen in dieser Kapelle einen ganz anderen Charakter an der Arbeit. Sie glauben das aus den Türbildern, die ja gut erhalten sind, schliessen zu müssen. Schmerzensmann und Schmerzensmutter zeigten einen viel weicheren Vortrag, die Farben seien anders und das Innerliche betont. Ich glaube nicht, dass man so schliessen darf. Vielleicht ist die Kapelle zuerst in Angriff genommen und dieses wären also die ältesten Bilder. Ein anderer Künstler ist aus ihnen zu erkennen.

Noch ein Wort über die Farben der Decke. An Ort und Stelle wird zwar versichert, dass sie echt, in keiner Weise restauriert seien. Sie sind aber ganz anders als die der Wandfelder. Es herrschen satte und bunte Farben vor; nicht der doffe, bräunliche Ton, der sich durch alle oft in changierenden Farben erhaltenen Sibyllen- und Kaiserbilder meist etwas grünlich hinzieht. Wie sollte es auch möglich sein, dass die Decke besser erhalten wäre? Die grellen Farben sind bestimmt erneuert. Die lange Zeiten hinter Schränken verborgen und geschützt gebliebenen Wandtafeln schliessen sich dem Farbstil ihrer Zeit und Gegend sehr gut an. Die Deckenbretter dagegen würden völlig isoliert stehen (mir ist k e i n Bild dieser Zeit mit derartigen Farben bekannt); sie riechen im Farbgeschmack etwas nach Professor Schaper! Ein Beitrag mehr zur schlechten «Erhaltung» der Kunstwerke, deren sich die Konservatoren bedienen.

Von der gleichen Hand, die diesen Sibyllensaal ausmalte, ist das Triptychon aus Schloss Calenberg (Abb. 132). Seiner Zeit war es als Leihgabe s. kgl. Hoheit des Herzogs von Cumberland im Hannoverschen Provinzialmuseum; jetzt leider auf Schloss Blankenburg und somit nicht zu erreichen, da die herzogliche Verwaltung eine eigene Veröffentlichung der Kunstschätze s. kgl. Hoheit herausbringen will. Ich kenne es nur aus einer älteren Aufnahme und leider nur in geöffnetem Zustand.

Das Bild muss vor 1524 gemalt sein: Der Stifter, Herzog Erich d. Ae. von Calenberg und seine erste Gemahlin, Katharina von Sachsen, sind dargestellt. Die Herzogin starb aber 1524 [218]).

Obwohl auch Heise diese Anmerkung gibt, spricht er doch gleichzeitig von dem Altar als aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts! Er sieht richtig [219]), dass die von Habicht vorgeschlagene Zuschreibung des Werkes [220]) an den Meister des Kreuzkirchenaltares in Hannover und dessen Identifizierung mit Hans von Geismar nicht glücken will. Es sind zwei verschiedene Hände für jene beiden Altäre anzunehmen; das stimmt. Aber Heise bleibt noch stehen bei dem «Schule des Hans von Geismar». Er hält beide für «letzte Ausläufer des pathetischen Stiles vom Albanialaltar»... «Verbindend bleibt nur die Raphon (ich muss hinzufügen: «aber auch Geismar») noch unbekannte, bewusst dekorative Steigerung von scharfer Konturzeichnung und reicher Faltenfülle zu ornamentalem Pathos.» Da nun Heise lediglich Raphonschule und Geismarschule — beide getrennt, — in Niedersachsen vermutet, kommt er zu dem falschen Schluss, er mit Schulwerken der letzteren Gruppe zu tun zu haben. Von einem Hildesheimer Stil, der sehr deutlich von Raphon-Geismar abgesetzt ist, kennt Heise nichts. —

Vor einer Brüstung, die in Schulterhöhe abschliesst, sitzt unter Rankwerk — rechts und links Wappenschilde — wie in einem Altargehäuse die Madonna mit dem Kind, das der Katharina den Ring auf den Finger schiebt. Hinter ihr hängt wie bei den Goslarer Sibyllen ein schmaler Teppich. Ihr Sitz ist ein mit Kissen bedeckter Steinthron. Rechts und links sind die kleingebildeten Stifter aufgereiht: Der Herzog mit Frau, vier Söhne und vier Töchter. Etwas zurückpostiert, hinter dem Thron her von links Jacobus d. Ae., der die Herzogin empfiehlt, Katharina und — sehr symmetrisch zu ihr — die hl. Lucia und Paulus; sowie Petrus, der den Herzog befürwortet.

Auf dem linken Flügel steht der hl. Moritz in kostbarem Gewand mit der Fahne in Händen und zwei Kriegern seiner Gefolg-

---

218) Mithoff, Arch. I. 1849, S. 8 und: Kunstd. I. S. 19.

219) a. a. O. S. 82 f.

220) Hannoversche Gesch. Blätter 1913, S. 276-278.

schaft. Im rechten Flügel Cyriacus, Urbanus — (nach der Aufnahme erkenne ich eher die Traube dieses Heiligen auf dem Buch, als Kugeln: Habicht spricht nämlich von Nicolaus) — und Antonius. Nach Habicht, der das Bild s. Z. im Museum sah, tragen die Aussenseiten eine Verkündigung.

Die Kopftypen, die Handdarstellung[221]) und die Kostüme führen zu dem Schluss, dass es sich um den gleichen Künstler handelt, wie in Goslar. Selbst die Fliesen links sind ebenso marmoriert, die Haare zeigen die gleiche lockere Buckelung, wie in Brauschweig und Goslar, sogar hier bei den Bärten beinahe unverkennbar den Wolterschen und noch stärker den Margarethenaltar-Schnitzwerken gleich[222]). Die Gewänder sind ebenso dekorativ ornamental geschwungen wie bei den Skulpturen des Johannesaltares, aber auch wie die der Standfiguren in Goslar.

Dieser die Komposition beherrschende Schwung[223]) fand sich ebenfalls in der Mauritiusfigur des Alfelder Altares im hannoverschen Museum.

Dessen Flügelgemälde zeigen nun genau dieselbe Hand, wie die letztbeschriebenen Werke (Höhe 1,30; Breite: je 0,51) (Abb. 133).

Mit diesen Flügelbildern des Alfelder Schreines ist auch der Beweis gegeben, dass die vorher schon vermutungsweise nach Hildesheim lokalisierte Gruppe von Malwerken des

---

221) Vergl. für diese Hände die des Christus der leider stark restaurierten «Grünewaldschen» Münchner Verspottung, oder die der Aschaffenburger «Pseudo-Grünewald-Cranach»-Flügel. Näheres im letzten Kapitel.

222) Vergl. Das Braunschweiger Dombild auch; s. o. —

223) Ich spreche absichtlich nicht von «Rhytmus». Mit diesem Wort wird sehr viel Unsinn getrieben. Wenn man nicht weiterweiss, beginnt man von «Rhythmus und Dynamik» zu sprechen. Alle Kunstbehandlungen fast machen es so. Dabei sollte man sich darüber klar sein, dass Rhytmus erst da entsteht, wo es sich um eine wiederholte Wiederkehr einer bestimmten Folge handelt, also: «—..» ist noch kein Rhytmus, sondern erst «—..—..—..» rechtfertigt diesen Ausdruck. (In der Musik ist das ohne weiteres klar, wenn man zwischen Takt und Rhytmus zu unterscheiden hat.) In der bildenden Kunst wird z. B. ein wiederholtes Triumphbogenmotiv an einem Bauwerk «rhytmische Travee» genannt. — Nicht aber sollte man von einem «rhytmisch bewegten Mantelfall», oder in dieser Art, sprechen, wie das meist geschieht.

Sibyllenmeisters genau so wie die des Johannesmeisters als mit den Schnitzwerken tatsächlich aus einer Schule zusammengehörig aus dem gleichen Ort herkünftig sein muss: aus Hildesheim.

Auffallen kann schon, dass auf diesem Altar die gleichen, nicht gerade alltäglichen Heiligen vorkommen, die das Calenberger Werk zeigt: Urbanus, Mauritius, Katharina, Lucia. Eigenartig, dass diese Beziehnung noch nie aufgefallen ist, wo man beide Altäre s. Zt. nebeneinander im Museum gesehen haben wird. Es mag daran liegen, dass man im allgemeinen auf Flügelaussenseiten bei Schnitzaltären ja wenig Wert legt (s. o.).

Die Alfelder Klappen zeigen aussen links die hl. Katharina, rechts die hl. Lucia.

Die Köpfe sind in der oben im ersten Teil schon mehrfach erwähnten Weise seitlich am Hinterkopf wie geschwollen; die Haare wirken sehr als feste zum Volumen des Schädels gehörige Masse. Die Typen sind völlig denen in Goslar und Blankenburg gleich: Zierliche Stubsnasen, rundliche Wangen, zeichnerisch behandelte Nasenflügel. Ein süss-verlogener Ausdruck, wie ihn die Frauen des Henneckenroder Schreines, die Magdalena in Hildesheim oder die Nemes-Madonna zeigten, erinnert stark an Cranach. Auffällig klein sitzen Köpfe und Hände auf den mächtig in die Höhe gelängten, gotisch im Becken vorgestreckten Gestalten. Es herrscht das typisch manieristische Renaissancegefühl in den Bildern, das ja auch in der Skulptur zum Ausdruck kam. Man hat das auch schon späteste «Früh-Renaissance», oder besser späte «Renaissance-Gotik» genannt. Die Bezeichnung ändert nichts an der Sache! (Man erinnert sich an Filippino und Botticelli.)

Die Farben auf dem Lucia-Flügel sind blau, sehr blass, mit ebenso blassem Rot und einem gelblichen Weiss. Der Katharinaflügel rosa mit rot und blau (auch die Landschaft) und wieder ein gelbliches Weiss. Die Heiligenscheine und das lappige Rankwerk sind in doffbraunem Gold gehalten. Wie viel von diesem Eindruck ursprünglich ist, lässt sich aber nicht sagen.

Der Farbenklang dieser nur flüchtig auf das Holz gemalten Flügel ist ausserordentlich fein und gut. Leider sind die Bilder stark erneuert. Es ist eine rechte Grossfigurigkeit erreicht. Das Malerische, weniger hart Zeich-

nende scheint hier am weitesten fortgeschritten und nicht nur durch die Flüchtigkeit der Ausführung (Aussenseite!) begründet. Doch wie gesagt: der Zustand lässt kein endgültiges Urteil fassen. Da das Schnitzwerk des Schreines eine Ansetzung um 1510 wahrscheinlich macht und auch die Faltengebung noch lappig, nicht metallisch, spröde, wie um 1520 üblich, ist, wollen wir nicht den Termin später rücken.

In der gleichen Zeit findet sich eine ähnlich grossfigurige Abfassung bei dem bisher unbekannten Buxtehuder Halepagen-Altar eines Lübischen Meisters, von dem u. a. das «Pacher»-Bild der Slg. Schloss Rohoncz, der Frohnleichnamsaltar des Annenmuseums, das Doppelbildnis des Roseliushauses ein Bildnis des Buxtehuder «Hieronymus» im Berliner Kunsthandel, die Gregorsmesse der Marienkirche und Anderes mehr stammen. Das aufgefundene Stück lässt sich auch farbig gut vergleichen.

In diesem Zusammenhang sei auch das Bild von Georgs Drachenkampf in der Sakristei der Marktkirche zu Hannover genannt (Abb. 134). Es wird aus einem ehemaligen Altar dieser Kirche stammen, die dem Georg und Jacobus geweiht ist. Die Malerei befindet sich auf einer sehr dicken Eichenholztafel; die Masse dieses Bruchstückes sind: 0,99 zu 0,86 m. Mithoff gibt an [224]), dass ein Teil der alten Umrahmung die Inschrift « anno dei MCCCCLXXXI Jar des...» (1481) trug. Habicht, der die Nähe zu Cornelis Engelbrechtsen wie auch zu Raphon erwähnt, datiert um 1490. Der Rahmen, wenn er tatsächlich auch jene Zahl getragen haben sollte, hat wohl nicht ursprünglich zu diesem Bilde gehört; (im Verbande des Altares kann es diesen s. Zt. ja garnicht gehabt haben!). Erst von späterer Hand wird die Jahreszahl aufgezeichnet sein, als das Bild allein aufbewahrt und gerahmt wurde. Sie bezieht sich möglicherweise — irrtümlich verwechselt? — auf einen früheren, älteren Altar dieser Kirche. Eine Datierung mit 1481 würde schon eher für den «Marktkirchenaltar» (s. o.) glaubhaft erscheinen, obwohl auch dieses Werk m. E. später, aber nach altertümlichen Vorlagen (Schongauer), gearbeitet wurde.

Georg sprengt von links her mit geschwungenem Schwert über den verwundeten Drachen hin. Die Bewegung des Pferdes und des Ritters gehen nahe an Henning von der Heides Georg in

---

224) a. a. O. S. 69.

Lübeck heran. Die Entwicklung bleibt in der vordersten Bildebene, sich zu ihr ganz parallel weit ausbreitend. Wie ein Ornament flattern die wimpelartigen Mantelstücke. Alles ist deutlich zur Schau gestellt. Rechts kniet betend Aja. Sie ist dem Cranachtyp verwandt, den man von den kleinen Dianen und Venussen gewohnt ist und der diesen Hildesheimer Werken, vor allem dem Sibyllenmeister, leicht eignet (vergl. oben) (s. Anm. 13.). (Vielleicht hat er verschuldet, dass man am Ort Cranach für den Maler des Bildes hält, was der Tradition entsprechen soll?). Hinter der Aja [225]) die Königsburg, links eine sehr niederländisch anmutende Landschaft (vergl. van Oostsaanen). Der obere Abschluss ist bogenförmig durch Rankwerk begrenzt. Goldgrund.

Als Entstehungszeit sei etwa 1515 vorgeschlagen: die Farben sind sehr lokal gehalten, hell, aber eingedunkelt, da gefirnist: rot und weiss als die attributiven Farben Georgs und ein bräunliches Grün in der Landschaft.

Mit seinem Hinweis auf Niederländisches hat Habicht gar nicht so unrecht, wenn auch das, was er ausführend vorbringt, oberflächlich und falsch ist, was ja von Heise schon berichtigt wurde. So steht die fragliche Tafel aber der Art des Cornelisz van Oostsaanen recht nahe (vergl. z. B. das Triptychon in Berlin, wo sowohl die Typen als auch die Vorliebe für prächtige, brokatreiche Tracht, zur Kleinmalerei und für Engelkinder — beim Georgsbild im Rankwerk — als sehr ähnlich auffallen, oder das Werk in Basel. Auch die Zeichenweise dieses niederländischen Meisters ist der in Hildesheim üblichen ähnlich (auffällig im Kopftuch Mariä). — Engelbrechtsen steht diesem Bilde etwas ferner (Habicht nennt diesen Meister). Dessen Hagar (Wien, v. Auspitz) könnte indessen eine Schwester der Marien des Johannes-Meisters sein. — Auch Winkler [226]) sagt einmal, dass für Oostsaanen «Brokate und Schillerfarben eine grosse Rolle spielen». Das ist auch für die Hildesheimer Maler der Fall.

Das Georgsbild ist der dritten Gruppe des Sibyllenmeisters zuzuschreiben. Allein das Wenige, das man von dem Gesicht des Ritters sieht, wird keinen Zweifel aufkommen lassen. Auch der flatternde Mantel vergleicht sich gut mit einigen der Propheten im Huldigungssaal [227]). Das Bild wird früher als die Goslarer Malerei entstanden sein. Dort ist die Zeichnung der Bäume der Landschaft aufgelöst weicher, aber auch flüchtiger als auf dieser sehr sorgfältig grundierten Tafel. Das Pferd ist übrigens mit dem frühen

---

225) Merkwürdigerweise meist mit Margarethe verwechselt, mit der sie nur den Drachen gemein hat.

226) a. a. O. S. 277.

227) Ich will nicht verschweigen, dass auch Hans von Geismars Bartholomäusaltar auf der Kreuzigungsszene einen Knecht mit ähnlichen Schnüren am Rock zeigt. —

Landsknechtsblatt Dürers und dem daraus entwickelten «fränkischen» (?) Fragment in Berlin zu vergleichen, ist nur viel besser bewegt als dort. Die Verbindung mit den Niederlanden ist wohl vermittelt; auch im Lübischen Kreise findet sie sich. (Vergl. Buxtehude, Halepagenaltar).

Der von Habicht [228]) eingeführte Margarethenaltar in London passt sich in seinen Flügelgemälden den Arbeiten des Sibyllenmeisters an. (Victoria and Albert-Mus., South Kensington. Nach Habicht 2,08 zu 2,145 m) (Abb. 135).

Man muss bedenken (wovon Habicht nichts erwähnt), dass der Altar sehr stark renoviert ist. Ich selbst war leider nicht in London, kenne also nur die — allerdings vorzüglichen — Aufnahmen des Museums. Betrachtet man diese (vor allem die Landschaft) genauer, so erkennt man deutlich, dass sehr grosse Strecken einfach erneuert sind. Zuerst zweifelte ich der absolut englischen Typen wegen an der alten Fassung. — Bei diesen Gemälden kann man sich auf nicht viel mehr als auf die direkten Linien verlassen; ja nicht einmal auf diese; denn sehr grosse Fehlstellen sind erkennbar, die neu ausgefüllt sind. Der Stoff ist viel plastischer geworden durch Modellierungen, wie sie der Sibyllenmeister nicht kennt (vor allem bei der Barabara anzumerken). Dagegen wurde die Körperlichkeit der Figuren sehr viel flacher (Arme der Katharina z. B.). Die Gesichter ähneln denen englischer Pastelle oder Aquarelle! Die Madonna und das Christkind sind ganz bestimmt einmal wesentlich anders gewesen; man sieht noch, dass viele Stellen der Farbe abgeblättert waren. Der Turm und die Landschaft sind nur noch in Resten überhaupt vorhanden und wirken heute mehr als dunkler Hintergrund. Die Brüstungsmauer, der Fliesenboden, die Architekturen, die sich mit dem hortus conclusus vergleichen lassen, die Zeichnung der Figuren, Falten und Köpfe stempeln das Malwerk zu einer Arbeit des Sibyllenmeisters. Meines Erachtens ist es vor den Goslarer Arbeiten entstanden. Der starken Ergänzungen wegen ist schwer etwas Genaueres zu sagen. Die Tracht deutet nicht unbedingt auf die Zeit um 1520, wie Habicht will. Man müsste sonst diesen Begriff schon etwas sehr weit fassen: Cranachs Katharinenaltar von 1506 sowohl (Dresden; vor allem die Flügel), wie auch seine Herzogin Katharina von 1514 (Dresden) zeigen sehr verwandte Kostüme. Auch die schweren Goldketten finden sich bei diesem Maler. Also kann nicht der Tracht nach ein Urteil gefällt werden, wann der Altar anzusetzen ist; dieses Kriterium ergibt nur: «zwischen 1500 und 1530»! Denn in den vom Weltverkehr abgelegenen Orten, wie es Hildesheim trotz seiner damaligen Bedeutung war, ist man in Modesachen immer sehr schwerfällig. Und gibt es nicht Menschen, die (als Modell sowohl, wie als Maler!) gern das Alte bewahren oder eben auch solche, die das Neueste vom Neuen vorziehen?! Also kann man aus Trachtenkunde allein niemals genaue Datierungen herleiten; man bleibt da doch nur in sehr ungefähren Begriffen stecken.

---

[228]) Niedersächs. K. i. Engl. S. 66 ff.

Die Plinthe unter den Fliesen erinnert stark an den Halepagenaltar, den ich an anderer Stelle einführen werde.

Auf dem linken Flügel stehen Margarethe und die Madonna. Die Heilige liest in einem kleinen Buch, das sie in der Rechten dicht an ihren Leib hält; die Linke fasst spitzig gespreizt und elegant den Kreuzstab. Weit und weich bauschen sich die Falten des Mantels über dem seidig enganliegenden Gewand, das sehr modischen Schnitt zeigt. Mit der äusserst steif und hart wirkenden Schleife einer Schnüre ist der Mantel, der auf den Schultern liegt, vor der Brust gehalten. Zu ihren Füssen windet sich der aufblickende Drache, dessen Schwanz sich um den Stab ringelt und schlingt. Man denkt an den Mantel des Georg auf der hannoverschen Tafel, auf der auch der Drache sehr ähnlich gebildet ist, oder an Lübische Skulpturen. Die Maria trägt vor sich das Kind, das zur Margarethe zurückblickt. — Es ruht hauptsächlich auf dem rechten Arm — bezw. der Hand — der Mutter, die mit der Linken leise, fast vorsichtig behutsam tastend sein Knie stützt; denn der kleine Jesus liegt mehr, als dass er sitzt. Diese Stellung des Kindes ist wohl vermittelt durch Skulpturen wie die Riemenschneidermadonna in Hannover, oder die des Blaubeurener Hochaltares z. B. Die des Barbaraspitals zu Hildesheim (s. o.) zeigt, dass auch im Wolterkreis diese Fassung verwandt wird. Die Madonna des Meisters von Osnabrück im Hannoverschen Museum (weshalb eigentlich dort als «Art des...» bezeichnet?!) ist auch zu nennen, die Dangolsheimer, oder eine solche aus Kalkar vom Ende des XV. Jahrhdts. (Bonn, Slg. Clemen); sie alle zeigen, dass dies Motiv weitverbreitet und Gang und Gäbe (Chorgestühl zu St. Godehardt, Hildesheim ebenfalls!), keinesfalls am Margarethenaltar durch italienischen Einfluss erst erklärt werden muss, wie Habicht meint. — Habicht denkt an indirekte italienische Vorbilder («Leonardo, Correggio»). Nun, das ist schon richtig (für Ersteren wenigstens); aber ich glaube, dass es hier lediglich Einfluss der Holzskulptur ist, der den Italianismus an diesen Meister vermittelt hat. dass dies Motiv des seitlichen Liegens (auf Leonardos Anna Selbdritt-Karton sogar ein direkt Umgekehrtliegen) italienisch sei, wird diesem Maler kaum bewusst geworden sein. Uebrigens bringt Cranach auf seinem Annenaltar von 1509 die vielleicht direkt vom italienischen Karton, — sonst nach niederländischen Bearbeitungen desselben, — abgeänderte Fassung. Cranach hat viel italienische Anregungen verwertet [229]), aber so selbständig bearbeitet, dass etwas rein Deutsches, Eigenes daraus wurde. Das eigentliche Dessin wird unter seinen Händen ja bei allen Anregungen, die er aufnimmt, immer ein völlig anderes.

Den weitgeschlungenen Marienschleier kennt man in dieser Form häufig: schon bei Riemenschneider ist er geläufig. Der Fall des Mantels gemahnt an den Braunschweiger Altar von 1506 (Immaculata). Die zur Stellung des Kindes kontrapostisch ausgleichende Neigung des Hauptes der Gottesmutter bleibt auch dann überaus lieblich, wenn man die starke moderne Retusche des Ausdruckes abzieht.

---

229) Hans Cranach zeigt, dass die Werkstatt die Leonardoerfindung (wohl aus Nachbildungen) kennt: Das Kind, das auf seinem Sippenbild auf den Hund klettert!

Im rechten Flügel lässt die Katharina an den Alfelder Altar denken. Mit beiden Ellbogen rafft sie den schweren Mantel hoch. Die Linke berührt das schräg aufgestützte Schwert, das mit der Richtung des Stabes auf der anderen Tafel korrespondiert. Das helle Gewandt staut sich auf den Fliesen. Eine Fusspitze wird sichtbar: sie tritt auf das zerbrochene Rad am Boden. Das Gewand ist sehr breit auf den Schultern und tief ausgeschnitten. Die Heilige trägt eine doppelte jener modischen von Cranach her bekannten breitflachen Ringketten. Auf dem Kopf eine zum Haarschmuck umgearbeitete Krone.

Neben ihr fasst die Barbara zierlich eine geschwungene (Straussen-)Feder, in der Rechten den Pokal. Das Haar ist offen. Alle Frauen blicken nachdenklich geschämig zu Boden. Nur Katharina schaut lässig sinnend auf den kleinen Heiland, der ihr verlobt werden wird. Der wendet sich aber nach der anderen Seite um. Vielleicht hat auch ehemals ihr auffällig ausgestreckter Zeigefinger den Ring schon getragen? (vergl. die Sibylla Phrygia, oder die Katharina des Schöppenstedtaltares). Barbara trägt einen Kopfputz, der ein ähnlich hart gebundenes Band zeigt, wie die Margarethe. Der Mantel der Heiligen wird unter dem Ellbogen gerafft, und fällt, sich gabelnd, in breiten schweren Falten nach beiden Seiten (verg. die hl. Lucia des Alfelder Altares). Bei diesem Kopf empfindet man, dass er einen englischen Typ bekommen hat, noch störender, als bei der Maria; vor allem in den Augen. Die Zeichenart aber, vor allem wieder der Nasen, das ursprünglich weiche aber sehr bestimmte Konturieren, rückt diese Gemälde fraglos in das Oeuvre des Sibyllenmeisters, was wichtig wird, weil damit der Marktkirchen- und der Salzwedeler Hochaltar ebenfalls Hildesheimer Arbeiten sein müssen!

Als zeitliche Ansetzung der Werke sei etwa vorgeschlagen: Schöppenstedt um 1490. Die Golgathatafel etwa aus der gleichen Zeit, aber erst nach dem Ersteren entstanden. Die Kruzifixustafel vor 1500. Dombild 1506. Der Alfelder Altar um 1510; Calenbergaltar nach 1510; Georgstafel um 1515; der Margarethenaltar nach 1515; Goslarer Ratssaal um 1520.

Der Werkstatt dieses Malers gehören die Flügelbilder und die Staffel des Nordstemmener Altares, der ja ebenfalls mit der «Salzwedeler Gruppe» zusammenhängt; einzig der Alfelder ist reine Wolterkreisarbeit von diesen Altären des Sibyllenmeisters (Abb. 136). Das Verhältnis liegt im Nordstemmener Malwerk zum Sibyllenmeister ähnlich wie das des Menzenaltärchens zu Raphon. Vielleicht hat der Meister dem Gehilfen ein wenig an der Zeichnung geholfen; denn die Typen stimmen wörtlich überein; Das Ganze ist nur viel schlechter (Magdalena z. B.).

Dargestellt sind in zwei Reihen übereinander, wieder vor einer Brüstung: links oben Cyriacus, Martin; unten Sebastian, Katharina. Rechts oben Bernward, dem ein Engel das obere Stück seines Attributes zuträgt, das dem Hildesheimer Bernwardskreuz nachgebildet sein könnte; und Elisabeth. Unten Nicolaus und Magdalena. In der Predella der «Erbärmde-Christus», von den vier Kirchenvätern in Hüftabschnitt umgeben; dazwischen viel Schriftbänder.

Der Altar ist 1,32 m hoch, bei geöffneten Flügeln 2,65 m breit; Die Predella 0,46 m hoch.

Die gemalte Hintergrundslandschaft beim Golgatharelief des Mittelfeldes ist von der gleichen Hand ausgeführt (Abb. 73). Die Farben sind seifig, weisslich und kalt, wie leicht in Norddeutschland.

Damit ist aber auch erwiesen, dass diese Maler nicht nur die Flügel ausgeführt, sondern auch die Reliefs und Skulpturen gefasst haben, also richtige «Fassmaler» waren. Daher der enge Zusammenhang der beiden Kunstgattungen, den wir auf Schritt und Tritt feststellten; vielleicht sogar bei einigen ein Vereinen beider Künste in der gleichen Person.

Lebenslauf.

Am 5. August 1904 wurde ich, Walter Robert Harald Busch, als fünftes Kind des Bankdirektors Alf. Otto Busch und seiner Gemahlin Eugenie, geb. Schick, in Godesberg a/Rhein geboren. 1907 wurde mein Vater von Bonn nach Viersen versetzt, wo ich von 1911-1912 die Schule besuchte. In diesem Jahre liess sich mein Vater pensionieren und zog nach Hannover, wo ich meinen Schulbesuch fortsetzte und Ostern 1925 durch das Zeugnis der Reife am humanistischen staatlichen Kaiserin-Auguste-Victoria-Gymnasium abschloss. Ich bin preussischer Staatsangehöriger, evangelisch-lutherischer Konfession und studierte von Ostern 1925 ab in Marburg, — zwischendurch ein Semester in München, — Kunstgeschichte, Geschichte, Musikgeschichte. Ausserdem hörte ich Vorlesungen in Philosophie, Literaturgeschichte und Archäologie. Meine Lehrer waren vor allem die Herren Professoren und Privatdozenten: Häpke †, Hamann, Helm, Horst, Jensch, Joachimsen †, Kömstedt, Kutscher, Lorenz, Mommsen, Stephani, Wachtsmuth, Wölfflin. Ihnen allen bin ich verpflichtet, vor allem aber Herrn Professor Dr. Carl Horst. Für die vorliegende Arbeit sowie für meine wissenschaftliche Ausbildung überhaupt machte ich einige Reisen, die mich ausser durch Nord-, West-, Mittel- und Süddeutschland auch nach der Schweiz, dem Elsass, Paris und Brüssel führten. Im Sommer 1929 liess ich mich exmatrikulieren. Das Rigorosum bestand ich am 30. Juli 1930. Seitdem halte ich mich in Hamburg auf, wo ich an der Kunsthalle tätig bin.